ગુજરાતી
નાટ્ય સાહિત્યનો
ઉદ્‌ભવ અને
વિકાસ

મહેશ ચોકસી
એમ. એ., પી. એચ. ડી.

પ્રકાશક :
ગુજરાત સંગીત નૃત્ય નાટ્ય અકાદમી
ગુજરાત રાજ્ય
અમદાવાદ ૧૯૬૫.

પ્રકાશક :
ધ્રુવકુમાર પ્ર. શાસ્ત્રી
મુખ્ય અધિકારી : સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિઓ, ગુજરાત રાજ્ય
તથા સચિવ : ગુજરાત સંગીત નૃત્ય નાટ્ય અકાદમી,
ન્યુ બેરેક્સ, બ્લૉક નં. ૧,
સચિવાલય,
અમદાવાદ-૧૫.

કિંમત : રૂ. ~~પેન્ઝફ પૈસા~~



આ ઉપરાંત આવા, દા. ત. ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીના ગ્રંથોને પણ છપાવવા સાહસ કર્યું છે, અને એવા અપ્રાપ્ય ગ્રન્થોને છપાવવા ધારણા રાખે છે, અને વગેસગે એવાં કામ હાથ ધરતી રહેશે એની જાહેરાત કરતાં આનંદ થાય છે. આ બાબતમાં અધિકારીવર્ગ અને અકાદામીના પ્રમુખ સજાગ છે, પુસ્તકો પ્રગટ કરવાની હોંશ ધરાવે છે એ પણ હકીકત છે.

ભાઈ મહેશ ચોકસીએ પોતાના અભ્યાસ માટે આવો વિષય પસંદ કર્યો એ માટે એમને અને જે પ્રોફેસરે એમને ઘટતું માર્ગદર્શન કરાવી આવું કામ પૂરું કરવા પ્રોત્સાહન આપ્યું એ માટે ગુરુ-શિષ્યને અભિનંદન ઘટે છે. અમે ઈચ્છીએ છીએ કે આ ગ્રન્થની સારા પ્રમાણમાં સંગીન પાયા ઉપર રચનાત્મક ટીકા—વિવેચના થાય, જે થકી પુસ્તક ઉજ્જ્વળ થાય, નવું જ્ઞાન પ્રાપ્ત થાય અને નવીન દૃષ્ટિબિન્દુઓ તરફ ધ્યાન દોરાય.

ચન્દ્રવદન મહેતા

ઉત્સાહ કે સભાનતા ડોકાયાં કરે છે છતાં રંગભૂમિની સુધારણા-સ્થાપના વ્યાપક સાહિત્યિક જાગૃતિ કે ચળવળનો વિષય બની નહિ જણાય; (૩) સમકાલીન તખતેાં ધીકતો હોવા છતાં 'સાહિત્યિક નાટક' મુખ્યત્વે પુસ્તકાલયમાં કે પુસ્તકનાં પૂંઠાં વચ્ચે પાંગરતું—ઊછરતું રહ્યું અને એ શૈલી-ઊણપ જ એની વિશેષતા બની રહી; (૪) અંગ્રેજી તથા સંસ્કૃત નાટ્યરીતિના રુચિકર સમન્વય નિમિત્તે કયારેક કરુણાન્ત 'કાન્તા' અથવા સુખાન્ત 'રાઈનો પર્વત' જેવી નમૂનારૂપ કૃતિઓની નીપજ મળતી રહે છે; (૫) એકંદરે આ પાંચ-છ દશકા દરમિયાન નાટ્યલેખન વિશે મુખ્ય પ્રભાવ રહ્યો સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્ર તથા નાટ્યાદર્શનો.

સ્પષ્ટત: પશ્ચિમની અસર તળે મુનશી-મહેતાના નેતૃત્વ હેઠળ ઉદ્ભવેલા-વિકસેલા 'અર્વાચીન નાટક'ના બીજા સુદીર્ઘ સ્તબકમાં, ગુજરાતી નાટકનાં આકાર તથા અંતરંગ અંગે થયેલા આમૂલ પરિવર્તનની આલેાચના કરી તેનું અન્વેષણ કરવાની નેમ રાખી છે.

મુનશી-મહેતાના નાટ્યોદ્યમનો આ રીતે વિચાર થઈ શકે: મુનશીએ પાશ્ચાત્ય પદ્ધતિના શુદ્ધ ગદ્યદેહી નાટકની પરંપરા ઊભી કરી આપી; આમાં 'સામાજિક નાટકો' મારફત સમાજજીવનને લગતાં મૌલિક હાસ્યનાટકોનું વિશિષ્ટ ખેડાણ કરી આપ્યું તેમ જ 'પૌરાણિક નાટકો' દ્વારા સૌપ્રથમ સુઘડ તેમ નિશ્ચિત નાટ્યવિધાનનો મરોડ કાઢી બતાવ્યો. ગુજરાતી નાટ્યક્ષેત્રે નટ, નાટ્યકાર તેમ સૂત્રધારની ત્રિવિધ કામગીરીનો પહેલવહેલો લાભ અપાવ્યો ચન્દ્રવદન મહેતાએ અને વિષય, શૈલી, તખતાપ્રયોગ તથા રચના અંગે પુષ્કળ પ્રયોગો કરી તેમણે વિકાસલક્ષી શકયતાઓ પણ ચીંધી બતાવી.

આ બે અગ્રણીઓ ઉપરાંત નાટ્યલેખનના વિવિધ ઉન્મેષોના સમગ્ર અવલોકનની સાર-રજૂઆત આમ થઈ શકે:

૧. નવી નાટ્યશૈલી સાથે નવી રંગભૂમિનો જન્મ થવા વિશે એંધાણ બંધાતાં થયાં. નાટક હવે લખવા-વાંચવાને બદલે સ્પષ્ટત: જોવા-ભજવવાનો વિષય બનતું થયું.

૨. નાટ્યલેખન અંગે (ક) સંવાદ-સાહિત્ય, (ખ) બાળનાટકો, (ગ) એકાંકી, (ઘ) પદ્યનાટક, (ચ) રેડિયોરૂપક, (છ) પ્રહસનો, તથા (જ) તખતાનુકૂળ વેશાંતર-રૂપાંતર એમ પ્રકારવૈવિધ્ય વધતું થયું.

૩. ૧૯૨૫-'૫૦ની આ પચીસીની નાટ્યપ્રવૃત્તિની મુખ્ય ખાસિયતો તે આ: (ક) રંગભૂમિ વા રેડિયોની વિવિધ યુક્તિપ્રયુક્તિનો ઉપયોગ, (ખ) રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ વિશે લેખકવર્ગનો સક્રિય રસ તેમ જ નિકટવર્તી સાથ-સંપર્ક, (ગ) રચનાકસબ અંગે સ્ફૂર્તીલી

પ્રયોગશીલતા, (ઘ) સાંપ્રત સમાજજીવનના વાસ્તવપ્રશ્નો તથા તત્સંબંધી પ્રસંગ-વિશેષનો મુખ્યત્વે તાદશ ચિતાર અને (ચ) ગંભીરની અપેક્ષાએ હળવાં તથા હાસ્ય કે કટાક્ષની શૈલીરીતિ અપનાવતાં નાટકોનો ફાલ વધારે ઉતરતો થાય છે. ટૂંકમાં, ૭૦-૭૫ વર્ષના 'સાહિત્યિક નાટક' તથા ૨૫ વર્ષના 'અર્વાચીન નાટક' વચ્ચે રચના, રુચિ તેમ જ રસનિષ્પત્તિ પરત્વે ખાસો ધ્રુવભેદ વરતાવાનો.

પદ્યનાટકના સ્વતંત્ર પ્રકરણમાં એ અંગેના જૂજ પ્રયાસોનું અવલોકન કરતી વેળા કાવ્ય તથા નાટ્યના નિકટવર્તી સંબંધની ઈતિહાસલક્ષી આલોચના આપવાનું તાક્યું છે. આમાં, બંને પ્રકારોની શૈલીવિશેષતાઓનો કલોચિત સમન્વય દર્શાવતા પદ્યનાટકનો ખેડાણ અંગે શકયતાઓ ઘણી હોવા છતાં સમર્થ દ્વિમુખી સર્જકપ્રતિભાની ઊણપ વર્તાય છે.

નાટ્યપ્રારંભ ('લક્ષ્મી નાટક'–૧૮૫૦)થી આજ પર્યંત વિવિધરૂપે એકધારી ચાલુ રહેલી ભાષાંતર-રૂપાંતરની પ્રવૃત્તિનો સળંગ પ્રવાહ અલગ પ્રકરણમાં ઉપલક વિગત વડે તપાસી જોઈ તેના લાભાલાભ તારવ્યા છે. તેના મુખ્ય મુદ્દા આ : (૧) મૌલિક નાટ્યલેખનની જેમ ભાષાંતર સંબંધી નાટ્યરચનાઓ વિશે પણ લગભગ સાતેક દશકા સુધી મુખ્યત્વે સંસ્કૃત નાટકનો પ્રભાવ રહેતો આવ્યો જણાશે. (૨) તખતા પર શેક્સ્પિયર ખૂંદાયો ખરો પરંતુ નાટ્યસાહિત્ય અંગે તેનાં પ્રભાવ—પ્રેરણા લગભગ નહિવત્ તથા મોળાં રહ્યાં કહેવાય. (૩) વળી, એકવિધ સંસ્કૃત નાટ્યપ્રસારથી પણ એક પ્રકારની પ્રતિકૂળતા ઊભી થઈ રહી જાણે. (૪) અભિનયશોખના પ્રસાર સાથોસાથ રૂપાંતરપ્રવૃત્તિને ફાલવાનો વેગ મળ્યો, પરંતુ એ નિમિત્તે મૌલિક નાટ્યસર્જનને વેઠવા વારો પણ આવ્યો અને ભાષાંતર-પ્રહસનના અતિરેક દ્વારા કેટલાંક ઉભય રીતે પ્રતિકૂળ અનિષ્ટો નોતરાઈ આવ્યાં. (૫) શિષ્ટ નાટ્યકૃતિઓના રસલક્ષી તેમ અધિકૃત અનુવાદોનો પડકાર મહદ્અંશે વણઝિલાયો રહ્યો જણાશે.

નગીનદાસ કે રણછોડભાઈથી શિવકુમાર—મડિયા સુધી વિસ્તરતા આ અભ્યાસનિબંધના સમાપન પેટે ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યના દશ દશકાના વિકાસચિત્રની ખૂબીખામીની સમીક્ષા કરી એકંદર નીચે મુજબ ફલશ્રુતિ તારવી છે :

૧. સો વરસમાં ગુજરાતી નાટકનો પથરાટ વધ્યો અને વિષયવૈવિધ્ય સધાયું પણ મુકાબલે સઘન—સત્ત્વશીલ તથા સિદ્ધિમૂલક ખેડાણ ઘણું ઓછું થયું છે.

૨. તખતો તથા સાહિત્યિક નાટક ઘણો વખત પરસ્પરથી વેગળાં અને વિમુખ રહ્યાં.

૩. તેનું પ્રત્યક્ષ પરિણામ એ આવ્યું કે સર્વાંગીણ વિકાસ માટેની સાનુકૂળ તેમ પ્રોત્સાહક પરિસ્થિતિનો જોઈતો લાભ પણ ઉભય પક્ષે ન લેવાયો.

૪. નાટકની સત્ત્વપરીક્ષા માટે આવશ્યક બનતી વિવેકબુદ્ધિનો વા રસદષ્ટિનો સામાન્યપણે અભાવ વર્તાતો રહ્યો અને રુચિવિષયક અપકવતા લગભગ બધો વખત રહ્યા કરી.

૫. ઉચ્ચ કોટીનાં નાટકોની અછતને કારણે, લેખકવર્ગ તેમ ભજવણીકારો એમ બંનેની નાટયવિષયક દષ્ટિ કેળવાવાને બદલે જાણે કુંઠિત થતી ગઈ.

૬. સાંપ્રત નાટયતાસીર તથા વિકાસલક્ષી વલણ—વહેણ જોતાં, આ પરિસ્થિતિ કંઈક સુધરી છે—સુધરશે એવી નોંધ કરી શકાશે.

૭. એક એકથી ચઢિયાતી તેમ સંખ્યાબંધ અને રંગભૂમિમુખી કૃતિઓ આપતાં રહી વ્યાપક વિકાસોન્મુખી ચેતના પ્રગટાવનાર સમર્થ નાટયોપાસકની ખોટ ખેંચાતી આવે છે—માટે અંતમાં એ મતલબનું 'ભરતવાકયમ્'.

આ નિબંધમાં પ્રસંગોપાત્ત ચર્ચા નીકળતાં બહુધા ૧૯૫૦ પછીનાં નાટકોનો નિર્દેશ કરાયો છે, છતાં એકંદરે તો સમીક્ષા પૂરતી ૧૯૫૫ની સમયમર્યાદા સ્વીકારેલી છે એટલે ત્યાર પછીની કૃતિઓ અંગે ઉલ્લેખ કે અવલોકન પ્રસ્તુત નિબંધની અભ્યાસ-મર્યાદાની બહાર ગણ્યું છે. છેક નજીકના સમયનાં એટલે કે ગયા દશકાનાં કર્તા-કૃતિઓની વિગત-નોંધ કરવાનું દેખીતી રીતે જ શકય બન્યું નથી. આખરી ભાગ જેવા સાંપ્રત નાટયચિતારનો કેવળ પ્રવૃત્તિપ્રવાહ પૂરતો ઉલ્લેખ કર્યો હોઈ વ્યકિતગત ગુણદોષ તારવવાનું નથી ઉચિત ધાર્યું, નથી અનુકૂળ બન્યું.

વ્યવસાયી રંગભૂમિ અંગે કર્તાવાર ઉલ્લેખ કરવાની નેમ નથી રાખી. એ તખતા પર ભજવાયેલાં થોકબંધ નાટકો પૈકી કેવળ જૂજ કૃતિઓ, અને તે પણ હમણાંથી જ, ગ્રંથસુલભ થઈ જણાય છે. આમેય, એવી વેરવિખેર હસ્તપ્રતો તપાસીને કૃતિવાર નોંધ કે અભ્યાસ કરવાનું શકય હોય તો પણ, એક સ્વતંત્ર નિબંધના બરનું કાર્ય ગણી એનો ખપ પૂરતો ઉપયોગ કર્યો છે.

પ્રેમાનંદના નામે ચઢેલાં નાટકોનો ઉલ્લેખ ટાળવા બદલ હવે કોઈ કારણો આપવાનાં રહેતાં નથી—નિરર્થ સમય-વ્યય ટાળવાના એકમાત્ર કારણસર. સંજોગવશાત્ નાનાલાલ અંગે 'પુણ્યકંથા'ની તથા મુનશી અંગે 'વાહ રે મેં વાહ' ની વિગત-નોંધ દાખલ કરી શકાઈ નથી.

પૂર્વરંગ

એક

નાટ્યવૃત્તિપ્રવૃત્તિ

અર્વાચીન માનવસંસ્કૃતિની યશકલગીરૂપ અનેકવિધ કલાશાખાઓનો ઈતિહાસ તે સંસ્કૃતિના ઈતિહાસ-પ્રારંભ કરતાં પણ પ્રાચીન ગણાય છે. આદિ માનવીની સાહજિક ચેષ્ટાઓમાંથી સ્ફુરેલી તથા સંજોગો, સાધન અને સૂઝ પ્રમાણે વિકાસ પામી, સ્થિર-સમૃદ્ધ બનેલી વ્યક્તિગત કલાશાખાઓનો સ્વતંત્ર વિકાસ-ઈતિહાસ સમયના લાંબા ગાળા પર પથરાયેલો હોઈ તેની કડીબદ્ધ માહિતી મેળવવાનું દુષ્કર બની ગયું છે. આદિ માનવીના આજીવન નિસર્ગ-સાંનિધ્ય તથા સતત પ્રકૃતિ-સંપર્કથી કેળવાયેલી સંવેદનશીલતા લાંબે ગાળે સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિ માટે મહત્ત્વની પશ્ચાદ્‌ભૂમિકા તૈયાર કરી આપે છે. નિસર્ગની સુંદરતા તથા આનંદદાયી લીલા જોઈ—અનુભવી ચિત્તમાં સ્ફુરતા અહોભાવ તથા પ્રસન્નતા ગાયત્રીમંત્ર જેવી કાવ્યમય તેમ જ ભાવપ્રધાન પ્રાર્થનામાં વ્યક્ત થયાં છે, તો પ્રકૃતિમાં આવી પડતા શોક-ઉદ્વેગથી ઉદ્‌ભવેલાં ચિત્તક્ષોભ તથા વ્યથા સાહજિક-માર્મિક "मा निषाद" જેવા શ્લોકમાં શબ્દસ્થ થયાં છે. પ્રારંભનો આ લાગણી-સંચાર સાવ નૈસર્ગિક હશે એ ખરું, પરંતુ આધુનિક પરિભાષામાં પ્રતિભાવને નામે ઓળખાતી આ પ્રક્રિયાને સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિમાં પાયાનું સ્થાન આપવામાં આવ્યું છે.

લાગણીનો પ્રબળ ઉન્મેષ અભિવ્યક્તિ-ઉત્સુક બનવાથી આદિ માનવીના ચિત્તમાં સર્જન-સંસ્કારો જાગ્રત થયા હશે. અલબત્ત, આ પ્રાથમિક અવસ્થામાં તેની સર્જનાત્મક વૃત્તિમાં સભાનતા જણાશે નહિ. લાગણીની અનુભૂતિ જેટલી સ્વાભાવિક હતી તેટલી સ્વાભાવિક હતી તેની અભિવ્યક્તિ; જોકે, અભિવ્યક્તિની કોઈ ચોક્કસ પદ્ધતિ હસ્તગત થઈ જણાશે નહિ. માત્ર સ્વયંસ્ફુરણાથી જ હર્ષ, શોક, આશ્ચર્ય કે ભય જેવી પ્રાથમિક લાગણી પોતાની અસ્પષ્ટ વાણી, સરળ ભાવો, નિર્બન્ધ ચેષ્ટા કે સૂઝયા તેવાં આલેખનો વડે પ્રગટ કરી હશે. ટૂંકમાં, પ્રારંભની આ સર્જનાત્મક અભિવ્યક્તિનું ચાલકબળ હતું સ્વયંસ્ફુરિત લાગણીનો પ્રતિભાવ અને તેનું ચરમબિંદુ હતું સ્વપર્યાપ્ત આનંદ. વળી આમાં લાગણીનો અતિરેક તથા આનંદનો થનગનાટ અગ્રસ્થાને જણાવાનો. આથી, તાલ, લય, ચેષ્ટા, વેગ તથા અભિનય પર અવલંબતી સર્જનાત્મક અભિવ્યક્તિ પ્રમાણમાં વહેલી પાંગરી ઝડપી વિકાસ સાધે છે. નૃત્યની અભિવ્યક્તિ આ સૌમાં આદ્ય તથા અગત્યની હોવાનું કારણ આ.* નૃત્ય તથા તેની સંગતરૂપ ગીત-સંગીત તથા

---

* "Man dances ....it is the earliest outlet for emotion and the beginning of arts. Civilized man of to-day....instinctively expresses emotional joy by action; primitive man, poor in means of expression, with only the rudimentary beginning of spoken language, universally expressed his deeper feelings through measured movement."

અંગભૂત અભિનયની પ્રવૃત્તિની સરખામણીમાં કાવ્યની—સાહિત્યની પ્રવૃત્તિ મોડી પાંગરે છે. પ્રારંભિક અવસ્થાની આ સર્જનાત્મક આત્માભિવ્યકિતના અવલોકનમાંથી બે લાક્ષણિકતા પણ તરી આવે છે. ઉલ્લાસના સ્પંદનથી આદિ માનવીની ચેષ્ટા જાગ્રત થઈ, તો વિષાદના સ્પંદનથી તેના ચિત્તમાં સંવેદન ઊગ્યું. આ ચેષ્ટાના થનગનાટભર્યા આવિષ્કારથી અભિનયનો—એટલે નૃત્ય-નાટય, ગાયન-વાદનની પ્રવૃત્તિનો—તથા ચિત્ત-ક્ષોભના સંવેદનમાંથી કવિતાનો જન્મ થયો કહી શકાય. નાટકની વિશિષ્ટતા પેટે એટલું નોંધી શકાય કે તેના બંધારણમાં બંને સર્જનાત્મક સંસ્કારોની ખાસિયતો સમાયેલી છે. પ્રાથમિક તબક્કાની આ સ્વયંસ્ફુરિત, નિર્બન્ધ તથા નિજાનંદી ભાવાભિ-વ્યકિતમાં સંયમ, રચનાવિધાન તથા કલાતત્ત્વોનું ઉમેરણ થતાં વિવિધ કલાપ્રવૃત્તિનાં વિશિષ્ટ સ્વરૂપ તથા વ્યાવર્તક લક્ષણો બંધાતાં ગયાં.

માનવીની સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિમાં આત્માભિવ્યકિતની વૃત્તિ પછી અનુકરણવૃત્તિને પણ ઘણું મહત્ત્વ અપાયું છે. વળી, આ પણ મનુષ્યસ્વભાવની પ્રબળ પ્રાથમિક ખાસિયત જણાઈ છે.* પોતાની ચોપાસ માનવી જે કાંઈ જોતો-સાંભળતો તેનું અનુકરણ કરવા તે લલચાતો-મથતો, પરંતુ પ્રાથમિક અવસ્થામાં અનુકરણ માટેનાં તેનાં સાધન, સમજ, ક્ષેત્ર મર્યાદિત હોવાથી આાદ માનવી પંખી—પ્રાણીના અવાજ કે ચેષ્ટા અથવા પોતાના સમૂહવાસી—સહવાસીની કોઈ લાક્ષણિક પ્રવૃત્તિ કે પોતે કરેલા શિકાર જેવા શૌર્ય-સાહસપ્રેરક પ્રસંગનું અનુકરણ કરી આનંદ મેળવતો. ક્રમશ: તેમાં કલ્પનાશીલ ભાવોનું ઉમેરણ થતાં તથા પ્રતિ-નિર્માણની પ્રક્રિયાની સભાનતા વધતાં આ વૃત્તિને કલાત્મક વળાંક સાંપડયો. આ સંદર્ભમાં જ આદ્ય કાવ્યશાસ્ત્રી એરિસ્ટોટલે પોતાની પ્રસિદ્ધ કાવ્યમીમાંસામાં અનુકરણ-પ્રવૃત્તિને સર્જનપ્રવૃત્તિના આધારબીજ તરીકે બિરદાવી છે. પ્રસ્તુત વૃત્તિ અભિવ્યકિતની વૃત્તિ-પ્રવૃત્તિને પૂરક—પોષક નીવડે છે એ ખરું, પરંતુ વિશેષ તો તે સમૂહભોગ્ય કલાપ્રવૃત્તિના ઉદ્‌ભવ તેમ જ વિકાસમાં નિર્ણાયક ફાળો આપે છે; તેમાંયે અનુકરણ-વૃત્તિ નૃત્યની જેમ નાટયને વધુ સાનુકૂળ, પ્રોત્સાહક તથા ફળદાયી નીવડે છે, કેમ કે મનુષ્યસ્વભાવની કે મનુષ્યજીવનની ઊજળી-નબળી લાક્ષણિકતાઓને આલેખવાની નાટકની નેમ હોય છે અને તદર્થે આમેજ થયેલી નાટયસામગ્રીને નટો બહુધા અનુકરણ-આશ્રિત અભિનય વડે ભાવવાહી બનાવી શકે છે.

* "The instinct of imitation is implanted in man from childhood, one difference between him and other animals being that he is the most imitative of living creatures and through imitation learns his earliest lessons and no less universal is the pleasure felt in things imitated."

—Aristotle.

ઉપર્યુક્ત વૃત્તિઓને સર્જનાત્મક ક્ષેત્રમાં વિકાસની મોકળાશ અપાવનાર ત્રીજી મહત્ત્વની વૃત્તિ તે માનવસ્વભાવની આનંદપ્રિયતા વા ઉત્સવપ્રિયતા. આદિ માનવીના એકાકી જીવનવ્યવહારની આત્મલક્ષી તથા નિજાનંદી પ્રવૃત્તિ પણ પલટાતી રહેણીકરણી તથા સમાજ-વ્યવસ્થા મુજબ બદલાતી જઈ, સામૂહિક ઢાળામાં ઢળાઈ ઉત્સવોની યોજનામાં ગોઠવાઈ ગઈ. વિવિધ ઉત્સવની ઉજવણીથી આનંદની તીવ્રતા ઉમેરાવા ઉપરાંત કલાપ્રવૃત્તિના વિકાસને નિર્ણાયક ઓક મળ્યો. એકાંતિક આરાધના માગતી તથા સર્જકના વ્યક્તિત્વ પર અવલંબતી ચિત્ર, શિલ્પ, સ્થાપત્ય તથા સાહિત્યની સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિની સરખામણીમાં નૃત્ય-નાટ્ય જેવી સમૂહભોગ્ય તેમ જ સમૂહસિદ્ધ કલાપ્રવૃત્તિ વહેલી પાંગરવા-વિકસવાનું આ અગત્ય-નું કારણ ગણાય છે.

આત્માભિવ્યક્તિ, અનુકરણ તથા ઉત્સવપ્રિયતા એ ત્રણેય વૃત્તિઓ નાટ્યવૃત્તિના આવિષ્કારમાં પાયારૂપ છે એ ઓછું સૂચક નથી. નાટ્યવૃત્તિ માનવસ્વભાવમાં સૌથી વધુ સાહજિક તથા વધુ નૈસર્ગિક જણાઈ છે. વિવિધ સ્થળે, સમયે તથા સ્વરૂપે તેની ચેષ્ટામાં અભિનય પ્રગટતો રહ્યો છે. અલબત્ત, નાટ્યવૃત્તિ સાર્વત્રિક તથા ઉત્કટ હોવા છતાં તેનો પ્રારંભ તેમ જ વિકાસ દરેક સ્થળે એકધારો કે એકસરખો કે એક સમયે થયો જણાતો નથી. ગ્રીસ અને ભારતની નાટ્યપરંપરાનું તે તે દેશોની સંસ્કૃતિમાં પ્રારંભથી અવતરણ થયેલું જણાય છે. ઈંગ્લૅન્ડ તેમ જ ફ્રાન્સ જેવા દેશોમાં નાટ્યપ્રવૃત્તિ પ્રમાણમાં મોડી પાંગરી છતાં આજે એ બંને દેશોનું નાટ્યસાહિત્ય સમૃદ્ધ અને સત્ત્વશીલ બની ચૂક્યું છે. આયર્લૅન્ડ જેવા ટાપુ-દેશમાં અને ભારતની પ્રાદેશિક ભાષાઓમાં નાટકનું આગમન છેક ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં થયું. નાટકના આવા અનિયમિત ઉદ્‌ભવ, આવિષ્કાર તેમ જ વિકાસ માટે કારણભૂત જણાતાં પરિબળોનો પ્રત્યક્ષ અને પરોક્ષ એમ બે વિભાગમાં વિચાર કરી શકાય. પ્રથમ વિભાગમાં ધાર્મિક, સામાજિક તથા રાજકીય પરિબળોનો તેમ જ બીજા વિભાગમાં નાટ્યલેખક, રંગભૂમિ, પ્રેક્ષક તથા નાટ્યસ્વરૂપની વિચારણા કરવામાં આવે છે.

સાધનસામગ્રીના અસ્તિત્વના અભાવે નાટ્યનિષ્ણાતો પણ નાટ્યવૃત્તિ-પ્રવૃત્તિનો પ્રમાણભૂત કડીબદ્ધ ઈતિહાસ આપતાં મુશ્કેલી અનુભવે છે; છતાં એટલું સર્વસંમત તારણ કાઢી શકાયું છે કે નાટ્યસંસ્કારના ઉદ્‌ભવ તથા પોષણ માટે સર્વત્ર ધાર્મિક સ્થળ, વિધિ કે વાતાવરણ સવિશેષ સાનુકૂળ નીવડયાં છે.* પ્રારંભમાં નાટ્યપ્રવૃત્તિ તથા ધાર્મિક ક્રિયાવિધિ પરસ્પર અવિચ્છિન્ન

* "The sources of drama.... appear always to have been religious and communal...." Ashley Duke: *Drama*, p. 43

રીતે સંકળાયેલાં જણાય છે. પ્રાચીન ગ્રીસની નાટ્યપ્રવૃત્તિ ડાયોનિસ દેવતાની આરાધના-પૂજા સાથે સેળભેળ થઈ ગઈ છે. ભારતીય નાટ્યપરંપરાનો ઉદ્‌ગમ પણ આદિદેવ બ્રહ્માના હાથે દેવી ઢબે થયો હોવાનું મનાયું છે. ગુજરાતી તેમ જ અન્ય પ્રાદેશિક લોકનાટ્યપરંપરા દેવદેવીઓના વિવિધ ઉત્સવોમાં પાંગરી છે. ધાર્મિક સંસ્કારો ખીલવવા નાટ્યપ્રવૃત્તિનો ઈરાદાપૂર્વક ઉપયોગ થયાના દાખલા પણ મધ્યકાલીન યુગના 'મિરેકલ્સ', 'મિસ્ટરીઝ' તથા 'મોરાલિટીઝ' માં મળી આવે છે. આમ, બહુધા લોકસમૂહે ધાર્મિક સંસ્કારની સાથોસાથ નાટ્યસંસ્કાર ઝીલ્યા છે. આ તબ કકે લોકમાનસમાં ધાર્મિક સ્થળ-મંદિરનું પ્રાંગણ-તથા રંગભૂમિ વચ્ચે તફાવત ન ઊગે તે સ્વાભાવિક ખરું; પરંતુ દેશકાળની પરિસ્થિતિ બદલાતાં નાટ્યપ્રવૃત્તિ ધાર્મિક સ્થળ-વાતાવરણથી વેગળી થતી જાય છે અને બીજે પક્ષે આવા ધાર્મિક-સાંપ્રદાયિક પ્રભાવ હેઠળની નાટ્યપ્રવૃત્તિમાં મનોરંજનનો આગ્રહ અને પગપેસારો થતો આવે છે. એવું પણ બને છે કે ધર્મસંસ્થાએ પોષેલી નાટ્યપ્રવૃત્તિનો ધર્મ મારફત જ વિશેષ તિરસ્કાર થાય છે. ઈંગ્લૅન્ડમાં પ્યુરિટનોના ધર્મચુસ્ત મમતના કારણે જ અઢાર વર્ષ સુધી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ સ્થગિત તથા મૃતપ્રાય: બની ગઈ હતી. મંદિર તથા રંગભૂમિના ઐક્યમાં પડેલી તૂટ પછીના ઈતિહાસમાં કયારેય સંધાઈ જણાતી નથી. સંસ્કાર-પ્રસાર તથા લોકશિક્ષણની દષ્ટિએ મંદિર તથા રંગભૂમિના સાહચર્યની ઉપયોગિતા પિછાનીને વીસમી સદીમાં ઈંગ્લૅન્ડના વિચક્ષણ નાટ્યવિવેચક-નાટ્યકાર શૉએ રંગભૂમિને ધર્મસંસ્થા જેવો મોભો આપાવવાનુ કામ* માથે લીધું તે સૂચક ગણાય. અલબત્ત, ધાર્મિક સ્થળો-સંસ્થાઓના સક્રિય પ્રોત્સાહન સિવાય પણ પરોક્ષ રીતે પ્રજાની ધાર્મિક વૃત્તિ અને નાટ્યસંસ્કાર પરસ્પર પોષાતાં રહ્યાં છે ખરાં. ગુજરાતની અને અન્ય પ્રાંતોની પણ, વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં ધાર્મિક-પૌરાણિક નાટકોની રચનામાં તથા લોકપ્રિયતામા પ્રજાની ધર્મભાવનાનું સ્પષ્ટ પ્રતિબિબ દેખાશે.રાજકીય-સામાજિક અરાજકતાના સમયમાં ભારતની પ્રાદેશિક લોકનાટ્યપરંપરા દ્વારા લોકસમુદાયની ધર્મશ્રદ્ધા સચેત રહી હતી. મંદિર-મંચના આ સાહચર્યની અસર નાટ્યબંધ પર પણ પડી જણાશે ગ્રીસની કારુણ્યપ્રચુર અને પ્રાચીન ભારતની 'मधुरेण समापयेत' વાળી નાટ્યકૃતિઓમાં તે તે દેશની ધાર્મિક જીવનદષ્ટિની અભિવ્યકિત જોવાઈ છે. મુસલમાન તથા બૌદ્ધ ધર્મોએ અભિનય તેમ જ નાટકને ધર્મ વિરુદ્ધ માની તેની અવગણના કરી એ અપવાદ સિવાય, નાટ્યપ્રણાલિકાનો ઉદ્‌ભવ ધાર્મિક ભૂમિકા કે વાતાવરણ વા ક્રિયાવિધિમાં મળી આવે છે.

---

* "......In my time none of them would claim for it (*i.e.* theatre), as I claimed for it, that it is as important as the church in the Middle Ages and much more important than the church was in London in the years under review."

ટૂંકમાં, ધર્મના સાહચર્યથી નાટ્યપ્રવૃત્તિને રંગમંચ, પ્રેક્ષકગણ, વિષયસામગ્રી તેમ જ જીવન પરત્વેની દૃષ્ટિ સાંપડી એમ કહી શકાય.

ધર્મથી તરછોડાયા છતાં, સમાજજીવન પર નાટકનો પ્રભાવ પડેલો હોઈ, ધર્માશ્રય વિના પણ નાટ્યપ્રવૃત્તિના ક્રમિક વિકાસમાં કોઈ બાધા ન નડી. ઊલટું, નાટ્યવૃત્તિનો આવિષ્કાર મૂળે સામૂહિક ઢબનો હોઈ સામાજિક રુચિતંત્રને આ માધ્યમ સહેલાઈથી સદી ગયું. ધર્માશ્રયની અસર મુખ્યત્વે નાટકના વિષય પરત્વે તેમ સમાજાશ્રયની અસર નાટકના સ્વરૂપ પરત્વે પડેલી વિશેષ જણાશે. મંદિરના ચોકમાંથી સમાજના ચોગાનમાં રમતા થયેલા નાટકના સામૂહિક રચનાતંત્રને મોકળાશભર્યો ઉઠાવ સાંપડયો તેમ જ લોકશાહી સાર્વવર્ણિક સ્વરૂપ—વિશેષ સિદ્ધ થયું. અન્ય કલાપ્રવૃત્તિઓની સરખામણીમાં નાટકની આ સમુદાયભોગ્યતા નોંધપાત્ર હોઈ તેની આ સ્વરૂપલક્ષી વિકાસપ્રક્રિયા મહત્ત્વની ઠરે છે. સમાજના વિવિધ થર તથા વર્ગોની પોતપોતીકી લઢણોના કારણે નાટકનું સ્વરૂપ-લક્ષી વૈવિધ્ય પણ પલોટાયું. શ્રમજીવીઓના હાથે લોકનાટ્યની શૈલી બંધાઈ, તો બુદ્ધિ-જીવીઓએ નાટ્યસાહિત્યની પરંપરા જન્માવી; સાહસપ્રિયોએ વ્યવસાયી રંગભૂમિનો ઈતિહાસ સર્જ્યો, તો કલાપ્રિયોએ નિર્વેતન રંગભૂમિનો નવો મરોડ કાઢયો. પરંતુ, નાટ્યનું યથાર્થ સ્વરૂપ વર્ણવિહીન-વર્ગવિહીન હોઈ, બહુજનસમાજની ઉપેક્ષા કરી સમાજના એકાદ વર્ગ પૂરતું બાંધિયાર બની નાટકે ગૂંગળામણ અનુભવી હોવાના દાખલા પણ નોંધાયા છે. ફક્ત ફૅશનપરસ્ત અને આરામપ્રિય નબીરાવર્ગમાં અટવાયેલી ઈંગ્લૅન્ડની 'રેસ્ટોરેશન કોમેડી' નો ઈતિહાસ આમાં સૂચક ગણાય. એકંદરે જોતાં, ધાર્મિકો કરતાં સામાજિકોએ નાટ્યને વધુ લાડ તથા માવજતથી ઉછેર્યું જણાય છે. નાટકને લોકશાહી મોકળાશ મળવાથી તથા શિક્ષણપ્રસાર, સંસારસુધારા અને વિચારક્રાંતિ જેવા સામાજિક પ્રશ્નોની છણાવટ થવાથી તેમ જ સમાજની બહુવિધ રુચિનું રંજન થવાથી સામાજિક પરિબળો તથા નાટ્ય વચ્ચેનો સહયોગ અને આદાનપ્રદાન સ્થાયી તેમ જ ફળદાયી નીવડયાં છે.

આજના સભ્ય સમાજોમાં મહત્ત્વની સંસ્કારપ્રવૃત્તિ તરીકે નાટકને ગૌરવ મળવાનું કારણ આ. પરંતુ એક અગત્યની સમાજોપયોગી પ્રવૃત્તિ તરીકે તેના વિકાસ માટે સ્થિર તથા સમૃદ્ધ રાજ્યકાળ સાનુકૂળ નીવડે તે પણ સ્વાભાવિક ખરું. ગુપ્તોના સમૃદ્ધિ-કાળ દરમિયાન સંસ્કૃત નાટ્યસાહિત્યની ચિરંજીવી કૃતિઓ સર્જાઈ તેમ એલિઝાબેથના વૈભવભર્યા રાજ્યકાળમાં અંગ્રેજી નાટ્યસાહિત્યનો ઈતિહાસ સર્જાયો. અનિશ્ચિત તથા અંધાધૂંધીભર્યા રાજકીય વાતાવરણના કારણે જ, દૃઢ થયેલી ભારતીય નાટ્યપરંપરાનું

સાતત્ય ન જળવાયું. અમુક રાજ્યકાળ દરમિયાન વિશિષ્ટ કલાપ્રવૃત્તિઓ પોષાઈ હોય એવું પણ બન્યું છે. ગુપ્ત વંશના રાજ્યવહીવટથી ઊલટું મોગલાઈ શાસન દરમિયાન સ્થાપત્ય, સંગીત તથા નૃત્યના મુકાબલે નાટ્યપ્રવૃત્તિની બહુધા અવગણના થયેલી જણાય છે. ક્યારેક, ગ્રીસના પ્રજાસત્તાકની જેમ, રાજ્યકર્તાઓએ નાટકને યથેચ્છ વિહરવા દીધું છે, તો કદીક ક્રોમવેલના લશ્કરી શાસનની જેમ ગૂંગળાવી પણ દીધું છે. ભારતમાં પ્રજાકીય શાસનમાં રાજ્યાશ્રય મળવાથી નાટ્યસાહિત્ય તથા રંગભૂમિપ્રવૃત્તિને સર્વદેશીય પ્રોત્સાહન મળ્યાનું તાજું દષ્ટાંત છે ખરું, પરંતુ એકંદરે જોતાં રાજકારણીઓનો સાથ નાટકને બહુ સદ્યો જણાતો નથી. લોકમાનસ પરત્વે નાટકની અસરકારક પકડ હોવાથી, જનમતને અમુક માર્ગે વાળવા તેનો ઉપયોગ કરવા અંગે સામ્યવાદી શાસનમાં તેમ જ ઉપરછલ્લી લોકશાહીમાં રાજ્યાશ્રય નિમિત્તે નાટક પર આક્રમણ થતું જોવા મળવા લાગ્યું છે.

પ્રત્યક્ષ અસરકર્તા પરિબળોમાં નાટ્યકારને અગ્રતા આપી શકાય. જોકે, પ્રારંભિક તબક્કામાં ભજવાતું નાટક સર્વેસર્વા હોવાથી, ન તો નાટ્યનો સાહિત્યદેહ બંધાયો હતો કે ન તો વ્યક્તિવિશેષ તરીકે નાટ્યકારનું મહત્ત્વ ઊગ્યું હતું. એકંદરે એ સામૂહિક પ્રવૃત્તિ તરીકે વિકસી હોવાથી વ્યક્તિગત પ્રતિભાનો પ્રશ્ન જ અનુપસ્થિત હતો. ઊલટું, લેખન, સૂત્રસંચાલન તથા અભિનયનો ત્રિવિધ કાર્યભાર એક જ વ્યક્તિ સંભાળે એવું બનતું ખરું; અને લેખન પેટેય તે, જરૂરિયાત મુજબ, ઇતિહાસ-પુરાણ વગેરેની પ્રખ્યાત સામગ્રીમાંથી પાત્ર-પ્રસંગ વણી લેવાથી કામ સરી જતું. પરંતુ સામાજિક-રાજકીય પરિસ્થિતિઓ બદલાતાં, તેની અસરો ઝીલી જીવતી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિનું માળખું પણ બદલાવા લાગ્યું; સાથેસાથે ધાર્મિક સ્થળ—સંસ્થાના વાતાવરણમાંથી મુક્ત થયેલા નાટકમાં સમાજજીવનના ધબકાર નિમિત્તે, પ્રખ્યાત સામગ્રીમાં અને તે સામગ્રી ઉપરાંત ઉત્પાદ્ય તેમ જ કલ્પનાશ્રિત સામગ્રી ગૂંથાવા લાગી એટલે નાટ્યલેખનની પ્રવૃત્તિમાં સર્જનશક્તિનો આવિષ્કાર શક્ય તેમ જ અનિવાર્ય બન્યો. ભજવણી નિમિત્તે માત્ર સામૂહિક મનોરંજન ખાતર નાટક લખવાને બદલે ભજવણીથી નિરપેક્ષ રીતે નિજાનંદ-મનોવિનોદ નિમિત્તે પણ નાટક લખવાની શક્યતાની કેડી જડી અને એ પ્રક્રિયામાં નાટકના સાહિત્ય-દેહને વિકસવાની મનમોકળાશ મળવાથી, સર્જક નાટ્યકારનો પણ મહિમા સ્વીકારાતો થયો. અભિવ્યક્તિની આ તક ઝડપી લઈ, નાટ્યકારે પણ સહકારી તંત્રવિધાન પર નિર્ભર રંગભૂમિપ્રવૃત્તિમાં પોતાની સાહિત્યિક પ્રતિભા તથા દક્ષતા દાખવતા જઈ અગ્રિમ સ્થાન સર કરવા માંડ્યું. અલબત્ત, જુદાં જુદાં કારણસર ઘણી વાર નાટ્યકારનાં સ્વત્વ તથા નિષ્ણાતબુદ્ધિને

અન્યાય થતો રહ્યો છે તથા સંઘબળથી વિકસતી નાટયપ્રવૃત્તિમાં તેની આગેવાનીને પડકાર પણ ઝીલવો પડયો છે. આ બાબતમાં, વ્યવસાયી રંગભૂમિએ નાટયલેખકની કરેલી દુર્દશાનું ઘર-આંગણાનું દૃષ્ટાંત પૂરતું ગણાય. એટલે જ, નાટયોત્કર્ષ માટે પ્રતિભાસંપન્ન નાટયકારને સર્વોપરી સ્થાન તથા સામાજિક મોભો મળવાં જોઈએ એ હકીકત પર ભાર મૂકવાનું જરૂરી જણાયું છે.* પ્રાચીન ગ્રીસના પ્રજાસત્તાકમાં તથા ભારતમાં સ્થિર–સમૃદ્ધ રાજ્યકાળમાં નાટયકાળની સર્જનાત્મક કાર્યદક્ષતા તેમ જ સમાજોપયોગી કામગીરીને રાજ્યાશ્રય નિમિત્તે આવી રીતે પુરસ્કાર-પ્રોત્સાહન મળતાં હતાં પરંતુ રાજકીય અથડામણ-અંધાધૂંધીના કારણે આ પરંપરાનું સાતત્ય જળવાયું નહિ. એટલે વ્યકિતત્વલક્ષી કલાકાર તરીકે છેક ૧૫-૧૬મી સદીના 'જ્ઞાનોદય' (Renaissance) દરમિયાન નાટયકારનો નવજન્મ થયો એમ સામાન્ય રીતે કહી શકાય.† જ્ઞાન-વિજ્ઞાનની આ સાર્વત્રિક નવજાગૃતિથી સર્જક કલાકારનું ગૌરવ તથા આત્મસભાનતા વધે છે અને આ અગાઉ અવ્યકત રહેલા સ્વાનુભવ Personal experience) તેમ જ નિજી વ્યકિતત્વ (Personal authority) અન્ય સાહિત્યસર્જનની જેમ નાટયસાહિત્યમાં પણ પહેલી વાર આમેજ થવા લાગે છે. સ્વાતંત્ર્ય માણતા નાટયકારનો જન્મ થવાથી તેનો ત્રિવિધિ કાર્યભાર તો આપોઆપ છૂટયો, પરંતુ આ સાંઘિક પ્રવૃત્તિના ઈતર ઘટકો સાથે તેનો પ્રત્યક્ષ-સક્રિય સંપર્ક પણ કયાંક આકસ્મિક રીતે, કયાંક સહેતુક ક્ષીણ થવા લાગે છે તથા નાટયલેખન નાટયકારની એકાંતિક સાહિત્યોપાસના પૂરતું મર્યાદિત થતું જણાય છે. નાટયકારના રંગભૂમિનિર્વેદના કારણે વચલી કડીરૂપ સૂત્રધારના હાથે માલિકી તથા ઈજારાના ધોરણે રંગભૂમિપ્રવૃત્તિનું વ્યવસાયીકરણ થયાના દાખલા મોજૂદ છે. વળી, સર્જાતું નાટયસાહિત્ય સાંપ્રત રંગભૂમિથી વિમુખ થયાનો ઈતિહાસ લગભગ દરેક ભાષાના નાટયસાહિત્યમાં મળી આવે છે. આમ, નાટયકારની વૈયકિતકતા ખીલવાનું આડકતરી રીતે આ એક આત્યંતિક અનિચ્છનીય પરિણામ આવ્યું ગણાય. પ્રાણવાન નાટયપરંપરાની સ્થાપના માટે, નાટયકાર રંગભૂમિના તંત્રવિધાન તથા પ્રેક્ષકની રુચિનું લક્ષ રાખે અને પોતાના નિતાંત સાહિત્યિક સ્વૈરવિહાર પર સાંપ્રત પરિસ્થિતિઓના સંપર્ક દ્વારા નિયંત્રણ સ્વીકારે એ જ હિતાવહ ગણાય.

---

*" If the status of the writer is low in a Theatre, it is always a bad Theatre. Whenever a Theatre makes history you will find that it has its own dramatists prominently associated with it."

—J. B. PRIESTLY: The Art of the Dramatist, p. 11.

†" We may reasonably trace the spiritual parentage of the present day dramatist to the Renaissance."

—A. DUKE: *Drama*, p. 66-67.

આ અંગે શેકસ્પિયરનું ઉદાહરણ ખૂબ સૂચક છે. પોતપોતાના સમયની રંગભૂમિનું નવેસરથી ઘડતર કરવામાં મોલિયેર તથા શૉએ ઉત્તમ નાટકો લખવા ઉપરાંત સક્રિય રસ લઇ ઘનિષ્ઠ રંગભૂમિ-સંપર્ક જાળવ્યો તેનો ફાળો પણ મહત્ત્વનો ગણાયો છે. ગુજરાતમાં અવેતન રંગભૂમિના સંચાર ટાણે કેટલાક નાટયકારોમાં આવું મનોવલણ ફળદાયી નીવડયું તેમાં શ્રી ચન્દ્રવદન મહેતાની કારકિર્દી અદ્વિતીય ગણવાનું કારણ એ કે રંગભૂમિના ઘડતર માટેની એક નાટયકારની મથામણનો એમાં રસપ્રદ ચિતાર છે. આમ તો નાટકનો પગરવ થતા વેંત નામી નવોદિત લેખકોએ નાટકની સ્વરૂપ-વિશેષતાથી આકર્ષાઇ, તેનાં હોંશભેર ઓવારણાં લઇ સ્વભાષામાં સિદ્ધ કરવાના યત્ન કર્યા છે. પરંતુ આમાં બહુધા ઉત્સાહનો અતિરેક તથા નાટયનિષ્ણાતબુદ્ધિની ઊણપ હોવાથી મોટા ભાગના નાટયસાહિત્યના ઈતિહાસમાં નાટકોની સંખ્યા તથા તેના રચનાસૌષ્ઠવ વચ્ચે વ્યસ્ત પ્રમાણ જોવા મળે છે. એલિઝાબેથના સમયના ઇંગ્લૅન્ડમાં સૉનેટોની જેમ, ફૅશન તથા સમય ગાળવાના શોખ ખાતર નાટક લખવાનો જાણે ચાલ પડયો જણાય છે. ગુજરાતીમાં પણ રણછોડભાઈનાં સામાજિક નાટકોની લોકપ્રિયતા પછી "દુ:ખદર્શક" નાટક લખનારાની જમાત ઊભી થઇ જણાય છે! નાટક પરત્વેના આવા વિચક્ષણ આકર્ષણના કારણે જ, થોકબંધ નાટકો લખાવા છતાં, નાટય-સમૃધ્ધિ કે રંગ-ભૂમિ-ઉત્કર્ષ અથવા એ બંને પરત્વે ઐતિહાસિક પ્રદાન કરનારાં નામો જૂજ જડે છે.

નાટકનો ભજવણી નિમિત્તે ઉદ્‌ભવ થયો હોવાથી તેની અભિનયાશ્રિત ખાસિયતોની સાર્થકતા માટે રંગભૂમિ અનિવાર્ય અર્ધાંગ મનાયું છે.* રંગભૂમિ અંગેની પરિસ્થિતિની નાટયસાહિત્ય પર સીધી અસર પડયાનાં ઉદાહરણ વિશ્વ–નાટયસાહિત્યમાંથી મળી રહે છે. સોફોકલીસની નાટયશૈલી પર ગ્રીસના તત્કાલીન Open-air playhouseની, શેકસ્પિયરની શૈલી પર ત્યારે અસ્તિત્વમાં આવતી થયેલી Arena ઢબની એલિઝાબેથન રંગભૂમિની, ઇબસનની શૈલી પર અર્વાચીન Proscenium frame peep showની સ્પષ્ટ અસર જણાઇ આવી છે. પરંતુ દરેક દેશને કે યુગને એકસરખી રંગભૂમિ માફક આવતી ન હોવાથી તેમાં અનિવાર્ય રીતે પરિવર્તન થતું રહે છે. આવી રીતે, પરંપરાગત રંગભૂમિની કાયાપલટ પછી વા નવી રંગભૂમિના જન્મ પછી નાટયપ્રવૃત્તિને અસાધારણ વેગ મળ્યાનાં દષ્ટાંત પણ નોંધાયાં છે. અંગ્રેજી સાહિત્ય તથા શિક્ષણના સંપર્કને પરિણામે ગુજરાતમાં રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ પાંગરતા વેંત રણછોડભાઇનું આગમન સૂચક

---

* "It is evident that the very form of dramatic poetry that is, the exhibition of an action by dialogue without the aid of narrative, implies the theatre as its necessary complement".

—A. W. Schlegel; *E. T. O. D.*, p. 341.

ગણાય. શૉ તથા ઇબ્સન જેવા યુગપ્રવર્તક નાટ્યકારોની પ્રવૃત્તિ આ વિધાનની સમર્થક બને છે. આથી ઊલટું, પોતાના એકધારા સ્વરૂપને જડતાપૂર્વક વળગી રહેતી રૂઢ રંગભૂમિ નાટ્યવિકાસને સ્થગિત પણ કરતી રહી છે. પ્રાચીન ગ્રીસમાં ચીલાચાલુ રંગભૂમિએ નાટ્યક્ષેત્રે નવી અભિવ્યક્તિને ગૂંગળાવી હતી, તો ૧૮મી સદીના ઇંગ્લૅન્ડની આલેશાન Formalized auditoriumમાં રાચતી રંગભૂમિ નવોદિત નાટ્યકારોને પ્રેરણા આપવામાં નિષ્ફળ નીવડી હતી. ગુજરાતની વ્યવસાયી રંગભૂમિની જડતાએ ઉત્સાહીઓને રંગભૂમિ-ઉદાસીન બનાવ્યાનું જાણીતું છે. આથી એવો અનુરોધ થતો રહ્યો છે કે નાટકનાં વિકાસશીલ પરિબળો સાથે કદમ મિલાવવાની રંગભૂમિએ મનમોકળાશ કેળવવી જોઈએ; જોકે, સમકાલીન આવશ્યકતાઓ મુજબ જીવતી રંગભૂમિ નાટક માટે વિકાસોપયોગી જ નીવડે એવો તર્ક પણ દોષિત ગણાય. રજૂઆતની દૃશ્ય અસરકારકતા માટે રંગભૂમિ પર ઉપયોગમાં લેવાતાં ઉપકરણોએ પણ નાટ્યાભિવ્યક્તિને પોષી છે. ઇબ્સનની વાસ્તવલક્ષી કૃતિઓને સફળ ઉઠાવ સાંપડ્યો તે રંગભૂમિ પર સુલભ થયેલી દૃશ્યસજાવટની સામગ્રીથી. વીજળીની સુવિધાને કારણે જ પ્રયોગશીલ Expressionist શૈલી રચનાત્મક સિદ્ધિ હલ કરી શકી. અલબત્ત, વેશભૂષા, સંનિવેશ કે પ્રકાશાયોજન વગેરેના અતિરેકમાં અટવાવાથી નાટકની દુર્ગતિ થવાનું ભયસ્થાન પણ આમાં રહેલું છે. આવી ઉપકરણ-પરસ્તીથી જ ગ્રીક નાટકની સમૃદ્ધ પરંપરા નિસ્તેજ થયાનું જાણીતું છે. શેક્સ્પિયર તથા ચેખોવના કારકિર્દી-અંત પછીના ગાળામાં અનુક્રમે ઇંગ્લૅન્ડ અને રશિયામાં આવી પરિસ્થિતિ અને આવાં પરિણામ જોવા મળ્યાં છે. આવી અમુક અંશે નાટ્યેતર સામગ્રીના આધિપત્યના કારણે ગુજરાતની વ્યવસાયી રંગભૂમિ અતિરંજકતામાં ગૂંગળાયાનો ઇતિહાસ તો તદ્દન નજીકનો ગણાય. રંગભૂમિ સંબંધમાં યાંત્રિક સુવિધા તથા ઉપકરણો વગેરેની સરખામણીમાં નટવૃંદનો સહયોગ અનિવાર્ય મનાય તે સ્વાભાવિક છે, કેમ કે નાટ્યની ભાવસૃષ્ટિને ચતુર્વિધ અભિનય દ્વારા તાદૃશ બનાવી ભાવકના ચિત્તમાં રસાળતાથી સંક્રાન્ત કરવાની અગત્યની કામગીરી તેની છે. સાહિત્યપક્ષે નાટ્યકાર તો રંગભૂમિપક્ષે અભિનેતા, એવું સમીકરણ પણ નાટકની સ્વરૂપ-સાર્થકતા માટે ગોઠવાયું છે. નાટક મુખ્યત્વે અભિનયાશ્રિત હોવાથી નાટ્યકારે અભિનેતાવૃંદ સાથે વિશેષ સંપર્ક-સહકાર રાખવો જોઈએ એવો શરૂઆતથી ભાર મુકાતો રહ્યો છે.* પરંતુ, રંગભૂમિક્ષેત્રે ઘણી વાર રાજવંશી આધિપત્ય ભોગવતા સૂત્રધાર તરફથી મળતી વધુ પડતી, અવિવેકી કદરદાની અને ગેરદોરવણીથી નટ-નટી

* "For the poet as much as possible should co-operate with the gestures (of the actor)." —ARISTOTLE in *Poetis.*

તુંડમિજાજી બને ત્યારે માત્ર અનિષ્ટો જન્મે છે. પરંતુ એકંદરે નટ-નાટયકારના સહયોગની પરિસ્થિતિ ઈષ્ટ મનાય છે. ગેરિક, કીન, મિસિસ સિડોન્સ, જયશંકર 'સુંદરી' કે મા. અશરફખાન જેવા અભિનયપટુઓને કેન્દ્રમાં રાખી આલેખાયેલાં કેન્દ્રસ્થ પાત્રોને પરિણામે કેટલીક યાદગાર કૃતિઓ સાંપડવાનું કારણ આ. નાટયકાર તથા નટ-નટી જૂથ તેમ જ સૂત્રધાર જેવા અગત્યના ઘટકોને સમ-મહત્ત્વ આપી તેનું સંવાદી નિયમન થાય તો રંગભૂમિની ચેતના મહોરી ઊઠે તેના દૃષ્ટાંત પેટે આધુનિક અમેરિકી રંગભૂમિનો નિર્દેશ કરી શકાય.

દશ્યકલાપ્રકાર તરીકે જન્મેલા-વિકસેલા નાટક અંગે પ્રેક્ષકનો અનન્ય મહિમા ગવાયો છે અને પ્રેક્ષક નહિ તો નાટક નહિ એવી સ્પષ્ટ રજૂઆત પણ થઈ છે.* પ્રારંભિક અવસ્થાનાં નાટકોના વિષયની પ્રાકૃતતા તેમ જ શૈલીની સરલતા-સુબોધકતા વગેરેમાં અર્ધદગ્ધ નિરક્ષર પ્રેક્ષક સમૂહની રુચિ જ કારણભૂત ગણાય છે. 'જ્ઞાનોદય' પછીની સાહિત્યિક જાગૃતિથી રસવૃત્તિ કેળવાવાથી તેમ જ નાટકના અધ્યયન-અધ્યાપનના રસાસ્વાદનો ઉમળકો વધવાથી નાટક પરત્વેનું પ્રેક્ષકની રુચિનું એકચક્રી અનુશાસન પડકારાઈને મર્યાદિત બને છે.'જ્ઞાનોદય'ના ગાળાના સાહિત્યિક નાટયરસિકો નિમિત્તે નાટકની દશ્ય-શ્રાવ્ય ખાસિયતો તથા તેનાં વિલક્ષણ સ્વરૂપવિધાન તરફ લક્ષ દોરાય છે. એ રીતે, ઉદ્યોગીકરણ તથા શહેરીકરણ દ્વારા અસ્તિત્વમાં આવેલા શ્રમજીવી કારીગરવર્ગ તથા શ્રીમંત એશઆરામી પ્રેક્ષકવર્ગના મનોરંજન નિમિત્તે વ્યવસાયી શૈલી ખીલી આવે છે. બીજી બાજુ, સાર્વત્રિક વિદ્યાવિસ્તાર તથા રસવૃત્તિનું સંમાર્જન થવાથી કલાશોખીન પ્રેક્ષકગણ અવેતન રંગભૂમિ મારફત શિષ્ટ અભિનય દ્વારા વાસ્તવ જીવનનું પ્રતિબિંબ ઝીલવા મથે છે અને રંગભૂમિને પલોટવા મથતા બુદ્ધિશાળીઓ પ્રયોગશીલ રંગભૂમિ (Experimental Theatre)માં રાચતા જણાય છે. એટલે સરવાળે, નિષ્ક્રિય પ્રેક્ષક કે અત્યુત્સાહી આશ્રયદાતામાંથી આધુનિક નાટયશોખીને સક્રિય રીતે ઘણો વિકાસ સાધ્યો છે અને એ રીતે નાટયપ્રવૃત્તિમાં પ્રેક્ષકવૃન્દની અનન્યતા જ પુરવાર કરી છે. વળી, લોકરુચિ તથા નાટયકારની પ્રતિભા વચ્ચે સમાધાન શકય નથી એવો એકપક્ષી પૂર્વગ્રહ આમેય અવિવેકી લાગતો રહ્યો છે. સમકાલીન પ્રજામાનસની રસ-રુચિની પ્રાકૃતતા ગ્રીસની પ્રશિષ્ટ મનાયેલી કૃતિઓમાં હૂબહૂ તથા શેકસ્પિયરની ઉત્કૃષ્ટ રચનાઓમાં કુશળતા-પૂર્વક ગૂંથાઈ આવી છે. એ પણ ખરું કે અવિવેકી રીતે પ્રેક્ષકને આરાધ્ય દેવ તરીકે સ્થાપી તેની અસંસ્કારિતા કે અણઘડતાને પણ રીઝવવાની નેમ રાખવામાં આવે તો શૈલીની અતિ-

---

* "No audience, no play. The audience is the necessary and inevitable condition to which dramatic art must accommodate its means."

—Francis Sarcey: *E. T. O. D.*, p. 391.

રંજકતાનાં અનેક દૂષણો ફૂટ્યાં વિના રહેતાં નથી. ગુજરાતી વ્યવસાયી નાટકની જાહોજલાલી દરમિયાન, સૂત્રધાર-કવિઓના સહકારથી પ્રેક્ષકોને અતિરંજકતાનો નશો ચઢાવાયાનો ઇતિહાસ તો જાણીતો છે, પરંતુ અચેતનમાંથી સચેતન તરફ ઢળતી આધુનિક રંગભૂમિના પ્રહસનકારો પણ આ ભયસ્થાને અટવાતા ચાલ્યા છે. સજાગ નાટ્યકાર તો પ્રેક્ષકો સાથેનો આવો જીવંત સંપર્ક ટકાવી રાખવા, લોકરુચિ પારખીને વિવેકી સમભાવથી તેને કૃતિમાં ઉતારવાનો કીમિયો અજમાવતો રહે છે. આવા વલણને પરિણામે કદાચ ગુજરાતની ભવાઇ, ગ્રીસની 'ઓલ્ડ કોમેડી' તેમ જ ઈટાલીની Commedia Del Arte જેવાં નાટ્યસ્વરૂપો સાંપડયાં હોવાં જોઇએ.

રંગભૂમિ સન્મુખ ઉપસ્થિત થતો પ્રેક્ષકવર્ગ સાર્વવર્ણિક કે સર્વવર્ગી હોય તો નાટકના સર્વતોમુખી તેમ જ લોકશાહી વિકાસની શકયતાઓ મળી રહે છે.* સત્ત્વ, રજસ તથા તમસના ત્રિવિધ ગુણસભર લોકચરિતનો પ્રતિઘોષ ઝીલી તથા દુ:ખાર્તોને, શ્રમાર્તોને, શોકાર્તોને તેમ જ તપસ્વીઓને વિશ્રામ આપી ભિન્ન ભિન્ન રુચિનું સમારાધાન કરીને જ નાટક પોતાની કલાપ્રકાર તરીકેની અનન્યતા સિદ્ધ કરી દેખાડે છે. એથેન્સ તથા રોમના નાટ્યપ્રયોગોમાં સર્વવર્ગી પ્રેક્ષકસમુદાય હાજર રહેતો હતો. મધ્યયુગની નાટિકાઓની પણ એવી નેમ હતી. આ બાબતમાં એલિઝાબેથના સમયની નાટ્યપ્રવૃત્તિ સવિશેષ પ્રજાકીય ગણાય છે. ક્રાંતિ પછીનું ફ્રેન્ચ નાટ્યસાહિત્ય પણ પ્રત્યેક પ્રજાજનને લક્ષમાં રાખીને સર્જાયું હતું. અમેરિકાની આધુનિક નાટ્યપ્રવૃત્તિના સર્વતોમુખી વિકાસ માટે, ત્યાંના પ્રેક્ષકવૃન્દની વર્ગભિદવિહીનતા કારણ તરીકે આગળ ધરાય છે. અલબત્ત આવી આદર્શ પરિસ્થિતિ સર્વત્ર હમેશાં ઉપલબ્ધ નથી હોતી, પરંતુ કેટલીક વાર સમાજના વિશિષ્ટ વર્ગને પરિતોષ કરાવવામાં પણ યશસ્વી વિકાસ સાધી શકાય છે. બૌદ્ધિકોની આગેવાની હેઠળના Experimental Theatre ની કામગીરી સાર્વવર્ણિક રંગભૂમિ કરતાં ઓછી આંકી શકાય તેમ નથી.

નાટ્યપ્રવૃત્તિની ચર્ચામાં બહુધા નાટ્યસ્વરૂપ ગૌણ ગણાયું છે વા અવગણાયું છે. એય ખરું કે નાટ્યોચિત સામગ્રીને અમુક ખાસ નાટ્યબંધમાં રસાત્મક શૈલીથી ઉતારવાનું સુકર તો નથી, પણ સૌ સાહિત્યપ્રકારોમાં સ્વરૂપ-પ્રયોજન નાટક માટે અનિવાર્ય તથા સહેતુક મનાયું છે. Tragic, Comic, Satiric, એ ત્રણ પ્રાચીન-પ્રશિષ્ટ પ્રકારો ગ્રીસની ધાર્મિક ક્રિયાવિધિ નિમિત્તે ઉદ્‌ભવ્યા હોવા છતાં, એથેન્સની સંસ્કૃતિના વિલય પછી

---

* "....The theatre acquires its greatest strength when the spectators form a cross-section of the entire community of their age."

—A. Nicoll: *World Drama* p. 936.

પણ જીવંત તેમ જ માર્ગદર્શક ગણાય છે. એમાં સ્વરૂપલક્ષી સઘનતાનું સમર્થન મળી રહે છે. ગ્રીક નાટ્યવિદોના સ્વરૂપ-આગ્રહ તથા ભારતીય કાવ્યશાસ્ત્રીના રસ-અનુરોધ વચ્ચે આ રીતે કોઈ તાત્ત્વિક ભેદ નહિ જણાય.* વિષયસામગ્રી તથા નાટ્યસ્થ ભાવવૈવિધ્ય સાથે અનુરૂપ સ્વરૂપલક્ષી સઘનતાનું કસબી સંવિધાન સધાય તો કૃતિની અસરકારકતા તથા ચિરંજીવિતાને લાભ થતો હોવાથી આ દુષ્કર કીમિયો હાથ કરવા પ્રત્યેક નાટ્યકારે મથતા રહેવું જોઈએ એવો આગ્રહ થતો રહ્યો છે. આના અનુસંધાનમાં જ, સ્વરૂપોપાસનાની ઈરાદાપૂર્વક અવગણના કરતી કેટલીક આધુનિક વાસ્તવપ્રિય કૃતિઓના આયુષ્ય વિશે અધિકારી વર્તુળોમાં આશા નથી બંધાતી. આમાં પણ પ્રેક્ષકના પ્રતિભાવ વિના એકલો નાટ્યકાર નિરાધારપણું અનુભવે એવું બન્યું છે. ટ્રૅજેડીના ઉત્કટ વિષાદને ઝીલવા માણવાની તત્પરતાના અભાવે,૧૮મી સદીના ઈંગ્લૅન્ડનો મધ્યમવર્ગીય તથા ૧૯મી સદીના ગુજરાતનો શ્રમજીવી-શ્રીમંત પ્રેક્ષકવર્ગ લાગણીના નિરર્થક ઉદ્રેકવાળી તથા પ્રેમ-શૌર્યના સ્થૂલ-ઘેરા રંગોવાળી અપરસ કૃતિઓનું નિમિત્ત બન્યાનું જાણીતું છે. નાટકની સ્વરૂપલક્ષી ઉપાસના પ્રત્યેની વ્યાપક ઉદાસીનતા છતાં તેના પુનઃપ્રચાર માટે આશા બંધાવાનું કારણ એ છે કે નાટ્યપ્રકારોમાં ઉદાત્ત ગણાયેલ ટ્રૅજેડીના પુનઃગૌરવ માટે કેટલાક ફ્રેન્ચ નાટ્યકારો નિષ્ઠાપૂર્વક જહેમત લઈ રહ્યા છે. વિશ્વભરની ભાષાઓમાં પદ્ય નાટકના ખેડાણ વિશે વધતો જતો ઉત્સાહ પણ આ પ્રવૃત્તિને યશ મળશે એવી હૈયાધારણ બંધાવે છે.

---

* "In the Greek classical division of kinds exists something beyond the merely temporary and what is revealed here finds corroboration in the Sanskrit doctrine of *rasas*." —A. Nicoll: *World Drama*.

નાટ્ય–રૂપ

નાટક સતત પરિવર્તનશીલ તથા બીજા સાહિત્યપ્રકારોની સરખામણીમાં ચંચળ રહેતું હોવાથી સ્પષ્ટ શબ્દોમાં તેની વ્યાખ્યા બાંધી આપવાનું દુષ્કર જણાયું છે. કદીક ગીત-સંગીતની સંગતમાં દીપી ઊઠતું (Opera), કદીક નૃત્યના સહયોગથી ઓપી ઊઠતું (Ballet), કદીક નિતાંત અભિનયથી ચરિતાર્થ બનતું, કદીક કાવ્યપ્રચુર બની માત્ર સાક્ષરને રીઝવતું, કદીક કેવળ ગદ્યની ચશકલગી બની ઓપતું, કદીક દૃશ્ય સામગ્રીના વાઘા પહેરી અતિરંજકતા ઉપાસતું (Melo-drama), કદીક તમામ ઉપકરણોનો અંચળો ફગાવી માત્ર શ્રાવ્ય ખૂબીઓની મોહિની લગાડતું (Radio-play), તો કદીક દીવાન-ખંડી રંગભૂમિમાં બૌદ્ધિકોની અભિરુચિની કસોટીએ ચઢવા મથતું નાટક પ્રથમ દૃષ્ટિએ બહુરૂપી લાગે ખરું, પરંતુ નાટકનું કોઈ તાત્ત્વિક નિજી સ્વ-રૂપ નથી એવું નથી. ઊલટું આ વિકાસક્ષમ અંતરંગ જ તેની ખાસિયત ગણાય.

અન્ય સાહિત્યપ્રકારો સાથે સરખાવી જોતાં નાટકની સર્વગ્રાહિતા તથા સ્વરૂપ-મોકળાશ સમજાશે ખરી. કવિતાને નાટકનું પિયર કહેવામાં માત્ર કાવ્યાત્મક વ્યંજના નથી પરંતુ તેના ઉદ્‌ભવનો ઇતિહાસ-નિર્દેશ અને સ્વરૂપ-વિશેષનો સંકેત છે. સંસ્કૃત કાવ્યમીમાંસામાં નાટ્ય કાવ્યના રમ્ય પ્રકાર તરીકે જ બિરદાવાયું છે અને સંસ્કૃત નાટ્યપરંપરાએ આ મતનું અનુશાસન સ્વીકાર્યું છે. ગ્રીસમાં પણ કાવ્યના ઉત્કૃષ્ટ પ્રકાર તરીકે તેની ચર્ચા-વિચારણા અને વિકાસ થયાં છે. 'જ્ઞાનોદય' પછી ઇંગ્લૅન્ડ તથા ફ્રાન્સમાં નાટકની કાવ્યરંગી ઉપાસના થઈ જણાય છે. આવી કાવ્યમયતા ક્યારેક બ્લૅન્ક-વર્સ કે ડોલનશૈલીની માફક શૈલીમાં છૂપી રીતે, તો ક્યારેક વર્ણનકાવ્ય, ઊર્મિકાવ્ય અથવા શ્લોક કે મુક્તક રૂપે છૂટી રીતે પણ પ્રવેશે છે. પરંતુ આ કાવ્ય તથા નાટ્યના બંને પ્રાચીન પ્રકારો દુ:સાધ્ય હોવાથી, પ્રતિભાશાળી સર્જકના અપવાદ સિવાય, આવી સહિયારી ઉપાસનાથી નાટકની રસનિષ્પત્તિ પરત્વે પ્રતિકૂળ અસર પડી જણાય છે. એટલે, અર્વાચીન સમયમાં નાટક કેવળ ગદ્યમય બની ગયું છે અને સાથેસાથે પદ્યનાટ્યનું સ્વરૂપવિશેષ વિકસાવવાની મથામણ થઈ રહી છે એ વલણ તંદુરસ્ત કહેવાય. અલબત્ત, સંવાદપ્રધાન નાટકમાં વર્ણન-કથનને અવકાશ ન હોઈ, નાટ્યકાર ગદ્યની તમામ ખાસિયતો ખચિત ઉતારી ન શકે; છતાં વિવિધ સંવાદછટાથી ગદ્યની ઇબારત માતબર થતી રહી છે. એ રીતે, રમણભાઈ, મુનશી, ઉમરવાડિયા તથા જયંતિ દલાલનો ગુજરાતી ગદ્યની સમૃદ્ધિમાં નોંધપાત્ર ફાળો છે.

સૌ કાવ્યપ્રકારોમાં મહાકાવ્ય નાટકની સૌથી નજીક જણાયું છે અને બંનેમાં માત્ર નિરૂપણ પૂરતો જ તફાવત જોવાયો છે.* મહાકાવ્યના વર્ણન-વૃત્તાંતની સરખામણીમાં નાટયકારે સંવાદ તથા ઘટનાથી કામ પાર પાડવાનું હોય છે. વળી નાટકના મર્યાદિત ફલકમાં રસચોટ માટે વસ્તુસંકલન પણ ગોઠવવાનું હોય છે. રજૂઆતની બાબતમાં એમ કહી શકાય કે મહાકાવ્યોની વૃત્તાંત ઢબે એકપાત્રી આખ્યાન રજૂઆત થાય છે, જ્યારે નાટકની દશ્યાત્મક રીતે બહુપાત્રી અભિનયાશ્રિત રજૂઆત થાય છે. મહાકાવ્યના પ્રસ્તારને અપવાદ ગણીએ તો, ભવ્યતા, ઉદાત્તતા, દેવી-રાજવી નાયકો, અલૌકિક ઘટનાતત્ત્વ તથા રસબાહુલ્ય જેવી તેની ખાસિયતો નાટકમાં સિદ્ધ થતી રહી છે. હાર્ડીના 'ડિનેસ્ટ' તથા નાનાલાલના 'વિશ્વગીતા'માં મહાકાવ્યોચિત નાટક જેવું મિશ્ર સ્વરૂપ પણ જોવા મળતું થયું છે. ઈતિહાસ-પુરાણની વળગણ છોડી, સાંપ્રત સમાજ તેમ જ નિગૂઢ ભાવિમાંથી નાટક વિષય મેળવતું હોવાથી તથા પદ્ય ઉપરાંત ગદ્યની કામગીરીનો પણ લાભ મળ્યો હોવાથી વિષય અને શૈલીની બાબતમાં નાટકની સરસાઈ ગણાય ખરી.

મહાકાવ્યના અર્વાચીન ગદ્યાવતાર જેવી નવલકથાની વર્ણન-વૃત્તાંત સિવાયની વાર્તારસ, પાત્રચિત્રણ, સંવાદછટા, જીવનબોધ તથા રસનિષ્પત્તિ જેવી ખાસિયતો નાટકે વધુ સફળતાથી ઉતારી બતાવી છે; એટલે જ કદાચ લઘુ રંગભૂમિ (Pocket theatre) મનાયેલ નવલકથા તથા નાટક વચ્ચે સ્પર્ધા થતી જણાઈ છે. મુનશી જેવા ચકોર સાહિત્યસ્વામી તો બંને સાહિત્યપ્રકારો હસ્તગત કરી બતાવે છે. આમાં પણ નાટય-નવલ (Dramatic Novel) જેવો નવીન પ્રકાર ખેડાતો થયો છે. સાથેસાથે સફળ નવલકથાનાં નાટયરૂપાંતરોની પ્રવૃત્તિ પણ ઉલ્લેખનીય ગણાય. સાહિત્યપ્રકારોમાં સૌથી નજીકની સગાઈ ધરાવતાં અને લોકપ્રિયતામાં અગ્રેસર હરીફ બનતાં આ બે સાહિત્યસ્વરૂપોમાં, દશ્ય-શ્રાવ્ય માધ્યમ તથા અભિનેય ગુણવત્તાના કારણે નાટક આગળ નીકળી શકે ખરું. વળી, પુરાણ ('પૌરાણિક નાટકો'—ક. મા. મુનશી), ઈતિહાસ (નાનાલાલની મોગલ નાટયમાળા), ચરિત્રચિત્રણ ('નર્મદ' તથા 'અખો'—શ્રી ચન્દ્રવદન મહેતા) વગેરેની સામગ્રીમાંથી પણ રસમય નાટકો લખાતાં રહ્યાં છે. આમ, સૌ પ્રકારોને આમેજ કરતા નાટકના કોઠામાં વ્યાપક સર્વગ્રાહિતા જોવા મળે છે. સાથેસાથે પરિવર્તનશીલ અંતરંગના કારણે લાઘવ-શોખીન આધુનિક સમયને સદે તેવાં એકાંકી તેમ જ રેડિયો રૂપકના સ્વાંગ પણ તે સજી રહ્યું છે.

---

* "Whereas the epic poet describes an action as being altogether past and completed, the dramatic poet represents it as actually occuring."
—J. W. GOETHE: *E. T. O. D.*; p.337.

' શ્ય કલાપ્રકાર તરીકે પણ નાટક અન્ય કલાપ્રકારો સાથે અભિન્ન સંબંધ ધરાવતું રહ્યું છે અને મિશ્ર લલિતકળા તરીકે પણ તેનો ઉલ્લેખ થયો છે.* નૃત્ય-નાટ્ય વચ્ચે તો સહોદર જેવું સામ્ય જણાવાનું. દક્ષિણ ભારતીય 'ભરતનાટ્યમ્'માં તથા પશ્ચિમી 'બેલે'માં બંનેના કલામય સહયોગની સિદ્ધિ જોવાઇ છે. નાટકની દશ્યક્ષમતા પલોટાતાં અને નાટ્યગૃહોની સવલત વધતાં, નાટ્યનિર્માણમાં ચિત્ર, શિલ્પ તથા સ્થાપત્ય જેવી કલાપદ્ધતિઓનો યુક્તિયુક્ત વિનિયોગ સાધી અસરકારકતા બહેલાવાનું પણ ચુકાયું નથી. વળી, રંગભૂમિ-રજૂઆતમાં યાંત્રિક સુવિધા, પ્રકાશાયોજન, સંનિવેશ તથા વીજળિક તરકીબોને કામે લગાડી દશ્ય-શ્રાવ્ય ક્ષેત્રે વાસ્તવિક પરિમાણોની સિદ્ધિ દ્વારા નાટકે સરસાઈની હરણફાળ પણ ભરી છે. નાટકની સર્વગ્રાહિતાથી હમેશાં લાભ જ થયો હોય અને વિકૃતિ ન પેઠી હોય એવુંય નથી. પરંતુ, સઘળી વિદ્યા તથા કલા અને સર્વ જ્ઞાન તથા વિજ્ઞાનનો નાટકમાં રસાત્મક અને ઉપકારક સુમેળ સધાયાની હકીકત અવશ્ય વિરલ ઠરી છે.×

પ્રકરણ-આરંભે નિર્દેશેલા નાટકના આવા બહુરૂપી લીલા-વિસ્તારમાંથી નાટ્યસ્વરૂપનું વ્યાવર્તક લક્ષણ શોધવાનું રહે છે. બહુમતે એમ સ્વીકારાયું છે કે નાટ્યબંધ માટે સંઘર્ષ અનિવાર્ય ઠરે. સંઘર્ષને આધારબીજ માની વિષયમાંડણીના કેટલા તબક્કા ગોઠવવા એ વિશે મતભેદ હશે, પરંતુ તેનો પ્રધાન હેતુ સંઘર્ષજન્ય ભાવના આરોહ-અવરોહનું નાટ્યનિયોજન કરવાનો જ ગણાય. એ દષ્ટિએ રસનિષ્પત્તિની ભારતીય વિચારણા મુજબ પણ સંઘર્ષ ઉપકારક ઠરે છે.† નાટ્યોચિત સંઘર્ષની બહુવિધતા પણ રસોપકારક નીવડે છે. આમાં, વ્યવસાયી શૈલીનો ઉપલક તથા સ્થૂલ સંઘર્ષ અને

---

* "Of all the various forms which can be assumed by thought, the drama is that which most nearly approaches the plastic arts."

—ALEXANDRE DUMAS FILS: *E. T. O. D.*, p. 385.

× न तज्ज्ञानं तच्छिल्पं न सा विद्या न सा कला ।
न स योगो न तत्कर्म नाट्येऽस्मिन् यन्न दृश्यते ॥
सर्वशास्त्राणि शिल्पानि कर्माणि विविधानि च ।
अस्मिन् नाट्ये समेतानि तस्मादेतन्मया कृतम् ॥

—ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર, અ. ૧; ૧૧૩-૧૧૪.

† "સંઘર્ષ એ નાટકનું પ્રાણભૂત તત્ત્વ નથી; પ્રાણભૂત તત્વ છે રસ, અને સંઘર્ષ એ રસના સમર્પણ માટે જરૂરનું એક સાધન છે એવો આપણા રસકોવિદોનો મત છે."

—રામપ્રસાદ બક્ષી : 'નાટ્યરસ', પૃ. ૧૯.

શેકસ્પિયરની કૃતિઓનો સૂક્ષ્મ તથા મનોગત સંઘર્ષ બે સામસામા આત્યંતિક પ્રકારો ગણાય. નાટ્યગત સંઘર્ષથી સંઘર્ષનું નિમિત્ત પાત્ર અજ્ઞાત હોય, પરંતુ ભાવક એની તીવ્રતા માણી શકે ત્યારે મર્મવિધક વિધિહાસ સ્ફુટ થાય છે. આ તાત્ત્વિક સંઘર્ષ વ્યકિત-વ્યકિત વચ્ચે, સમૂહ-સમૂહ વચ્ચે યા વ્યકિત અને સમૂહ વચ્ચે પ્રયોજાય અને આ પ્રકારનો સામાજિક સંઘર્ષ હાસ્યોત્પાદક રચના માટે ઉપયોગમાં લેવાય છે. વ્યકિત અને વ્યકિતત્વ વચ્ચેનો કે વ્યકિતનો અજ્ઞેય પરિબળો વા દૈવ સાથેનો સંઘર્ષ કારુણ્યમૂલક કૃતિઓ માટે સાનુકૂળ નીવડતો રહ્યો છે. અલબત્ત, સંઘર્ષ તથા રસની પરસ્પરતા વિશે નિરપવાદ મત બાંધી શકાશે નહિ. કેવળ ઘટનાપરંપરાથી આલેખાતો સંઘર્ષ Horror drama ઉપસાવે કે નાટકી બની જાય, જ્યારે રસ-પરિતોપ હેમ્લેટ વા મૅકબેથની જેમ વિચાર, વાણી, વર્તનથી સુરેખ ઉઠાવ પામતો સંઘર્ષ જ કરાવી શકે.

કલાપ્રકાર તરીકે ચિત્રનું ઉપાદાન રંગરેખા અને ગીતવાદ્યનું ઉપાદાન સ્વર છે. એ મુજબ, માનવીની સમગ્ર ચેષ્ટા નાટ્યનું ઉપાદાન ગણાયું છે. તેને માટે વપરાયેલો પારિભાષિક શબ્દ તે અભિનય.* માટે જ આ અભિનયસાધ્ય કલાપ્રકારને ભામહ 'અભિનેયાર્થ' તરીકે ઓળખાવે છે, તો અભિનય પર રસાનુભવનો આધાર હોઈ ધનંજય નાટકનો રસાશ્રય તરીકે ઉલ્લેખ કરે છે. અન્ય ઉપાદાનોની સરખામણીમાં અભિનય નાટક માટે પ્રાણભૂત અને વ્યાવર્તક તત્ત્વ છે એ નાટ્યનિર્માતાઓને સવેળા સમજાય તો નાટ્યોત્કર્ષનું ટાણું વિલંબમાં ન પડે. નાટ્યકારને પણ આ અભિનયસાધ્ય પ્રકારના આલેખન અંગે નટચમૂનો સહકાર કેળવવાનો અનુરોધ થયો છે. ભારતીય નાટ્યપરંપરામાં વાચિક, આંગિક, સાત્ત્વિક તથા આહાર્ય એમ ચતુર્વિધ અભિનય શાસ્ત્રોકત મનાયો છે. ભરતના મતે આ ચતુર્વિધ અભિનય પદાર્થોને રજૂ કરે છે અને અર્થોને પ્રકટ કરે છે. પશ્ચિમમાં પણ અન્ય ઉપકરણોની અપેક્ષા સિવાય કેવળ અભિનયદાક્ષિણ્યથી નાટકો રજૂ કરવાની પ્રવૃત્તિને વેગ સાંપડ્યો છે. ટૂંકમાં, સાહિત્યપ્રકાર તરીકે નાટક સંઘર્ષાશ્રિત અને કલાપ્રકાર તરીકે અભિનયાશ્રિત છે એમ તારવી શકાય.

---

* "જેમ માટી, પથ્થર કે ધાતુમાંથી મૂર્તિ ઘડાય છે તેમ માણસની ચેષ્ટામાંથી નાટ્ય ઘડાય છે. આના કલાત્મક રૂપ માટે પારિભાષિક શબ્દ 'અભિનય' છે; અર્થાત્, એ નાટ્યનું ઉપાદાન અભિનય છે.........અભિનય એ નાટ્યનું સ્વરૂપ સાધનારું લક્ષણ છે."

—શ્રી. રસિકલાલ છો. પરીખ : 'રંગભૂમિ'; રંગભૂમિ પરિષદ; પૃ. ૯.

ત્રણ

નાટ્યવિધાન

આ અગાઉ નાટકની જે બહુરૂપિતા તથા સ્વરૂપ જોયાં તેને આલેખવાની પદ્ધતિને સામાન્ય રીતે નાટયવિધાન તરીકે ઓળખાવી શકાય અને વિષયપસંદગી, વસ્તુગૂંથણી તથા શૈલી એમ ત્રણ વિભાગમાં તેનો વિચાર થઈ શકે.

નાટકની વિષયપસંદગી અંગે કોઈ સ્પષ્ટ મર્યાદા નથી, પરંતુ નાટયોપકારક વિષયસામગ્રી પસંદ કરવાની દૃષ્ટિ હોય તો વસ્તુવિધાન અંગે નાટયકારને ઓછી જહેમત ઉઠાવવાની રહે છે. માટે જ શેક્સ્પિયરની નાટયવિધાનની સફળતા માટે તેની વિષય-સૂઝને પણ બિરદાવાઈ છે. વિષયસામગ્રીનો પૌરાણિક, ઐતિહાસિક, સામાજિક તથા રાજકીય એ રીતે વિચાર કરી શકાય. ભારતીય નાટયમીમાંસામાં પ્રખ્યાત, ઉત્પાદ્ય તથા મિશ્ર એવું વર્ગીકરણ જોવા મળે છે.

ઉપર્યુક્ત પ્રકારો પૈકી, અમુક કારણોસર ઇતિહાસ-પુરાણની પ્રખ્યાત વિષયસામગ્રીનો નીરસ નીવડે એટલી હદ સુધી ઉપયોગ થતો રહ્યો છે. ધાર્મિક સાહિત્ય પ્રત્યેનો શ્રદ્ધાળુ અનુરાગ, પોતાના ઇતિહાસ પ્રત્યેનું શૂરાતનપ્રેર્યું મમત્વ અને પોતાના સંસ્કારવારસા પરત્વેની ઘેલી મમતા વગેરે કારણોસર આવાં નાટકોને ઉત્સુક-ઉત્સાહી પ્રેક્ષકવર્ગ પણ મળતો રહ્યો છે. વ્યવસાયી રંગભૂમિ પર આવાં નાટકોનો યુગ બેઠો તેમાં પ્રેક્ષકોની મનોવૃત્તિ તથા ઉમળકાનો ફાળો પણ ખરો. પ્રખ્યાત સામગ્રીના પાત્રો-પ્રસંગો જન-સમૂહમાં અતિપરિચિત હોવાથી અશિક્ષિત-અલ્પશિક્ષિત પ્રેક્ષકગણ નાટકની ભાવસૃષ્ટિ આસાનીથી માણી શકે છે એ કારણ પણ ખરું. ગ્રીક કારુણ્યગર્ભ નાટકોની લોકભોગ્યતા માટે આ પણ નિર્ણાયક કારણ ગણાયું છે. ભાવકપક્ષે આ કારણ, તો લેખકપક્ષે એ કારણ અપાય છે કે પાત્રસૃષ્ટિ તથા ઘટના-પરંપરા વગેરે તૈયાર મળવાથી નાટયકાર પોતાનું લક્ષ નાટયવિધાનમાં કેન્દ્રિત કરી સંકલન-કસબ દાખવી શકે છે. વળી, સદ્-અસદ્, દેવી-દાનવી, દાનવી-માનવી પાત્રો નિમિત્તે તેમ જ પ્રતાપી-પ્રતિસ્પર્ધી શાસકો કે રાજ્યાધિકારીઓ અને નાયક-ખલનાયક દ્વારા સંઘર્ષની ઉત્તમ સામગ્રી મળી રહેવાથી રસનિષ્પત્તિ સાહજિક છતાં અર્થસાધક બનાવી શકાય એ કારણ મુખ્ય ગણાય. ગ્રીસમાં કારુણ્યમૂલક કૃતિઓ માટે પ્રખ્યાત સામગ્રી લગભગ પર્યાયરૂપ કે અનિવાર્ય બની જણાય છે અને આ પરંપરામાં ટ્રૅજેડીનો નાટયપ્રકાર દેવાંશી-ઉદાત્ત નાયકો પૂરતો મર્યાદિત રહ્યો લાગે છે. મધ્યમ તથા નીચલા થરના માનવ-જીવનની કરુણતા આલેખતી વાસ્તવ-લક્ષી કૃતિઓ દ્વારા અર્વાચીન નાટકે આ પરંપરાનું અનુશાસન સ્વીકાર્યું જણાતું નથી.

બહુધા ઈતિહાસ-પુરાણની પ્રખ્યાત સામગ્રીનો અવિવેકી ઉપયોગ થતો રહ્યો છે એટલું જ નહિ, તેના નાટયનિયોજનમાં પણ કલાસૂઝની ઊણપ વર્તાયા કરી છે. પરિણામે વીર, શૃંગાર તથા અદ્‌ભુતની અપરસ રચનાઓનો ગંજ ખડકાતો રહ્યો છે. પ્રતિભાના પારસસ્પર્શ વડે પ્રખ્યાત' સામગ્રીમાં પણ ચિરંજીવી અપીલ ઉપસાવી શકાય તેનું શેકસ્પિયર કે શૉ ('સેન્ટ જોન')ના નાટકમાંથી સમર્થન મળી રહે છે. 'પૌરાણિક નાટકો'માં મુનશીએ પણ અનન્ય ઠરે તેવો સંવિધાન-કસબ સિદ્ધ કરી બતાવ્યો કહેવાય.

વળી, આવાં નાટકોની રંગભૂમિ-રજૂઆત અંગે પણ ભયસ્થાનો દર્શાવાયાં છે. આમાં, પુરાણ–ઈતિહાસનાં દેવી-પ્રતાપી પાત્રો તથા વીરનાયકોની વિકૃત તથા વિવેકચ્યૂત રજૂઆતથી પ્રજામાનસની શ્રદ્ધા-આસ્થા અને કલ્પનાચિત્ર જોખમાય એ ભયસ્થાન ગંભીર ગણાય,* કેમ કે એથી બેવડું અહિત થાય છે. અલૌકિક ઘટનાતત્ત્વ તથા સ્થૂલ આથડામણોના પ્રાચુર્યના કારણે સજાવટ તથા અતિ ંજક તરકીબો જેવાં નાટયેતર ઉપકરણોને વર્ચસ સાંપડવાથી લક્ષણવિશેષ અભિનય અવગણાતો રહે છે. ગ્રીસથી ગુજરાત સુધીની રંગભૂમિમાં નાટક આ કોઠામાં જ મૃતપ્રાય: થતું આવ્યું છે. વળી, ભવ્ય-ઉદાત્ત પાત્રોના ગૌરવી-પ્રતાપી વ્યકિતત્વને યથાર્થ ઉઠાવ આપી સ્થળ-કાળ તથા પાત્રચિત્રણને સંભવિતતાપૂર્વક આલેખવાની યથોચિત સંવાદછટા હાથવગી ન બને તો સમગ્ર ભાવસૃષ્ટિ બેઢંગી તથા હાસ્યાસ્પદ બની જવાનો ભય નાટયકારના પક્ષે પણ રહેલો છે. શેકસ્પિયરના અનુગામીઓના રકાસ માટે આવી શૈલીની ઊણપ જવાબદાર ઠરી છે. 'પૌરાણિક નાટકોની' અનન્યતામાં આ બાની-પ્રભુત્વ પણ વિચારાય છે.

પરંતુ, બદલાતાં પરિબળો તળે, ઈતિહાસ-પુરાણના ગૌરવમાં રાચવાની અર્ધજાગ્રત અવસ્થાનું ઘેન ઊતરવા માંડવાથી, સ્થૂલ રસાતિરેક પ્રત્યે અરુચિ વ્યકત થતી આવે છે. સાથેસાથે, શહેરીકરણ, ઉદ્યોગીકરણ, અર્થપરાયણ સમાજરચના તથા શિક્ષણપ્રસાર વગેરેથી નવી તથા નાટયોપકારક સામાજિક પરિસ્થિતિઓ ઉપલબ્ધ થવા માંડતાં સર્જક-ભાવક બંને પૌરાણિક દેવ-દાનવ તથા ઈતિહાસના માંધાતાઓ તરફથી સમકાલીન સામાજિક પાત્રો-પ્રશ્નો તરફ આકર્ષાતા થાય છે. આનું લાક્ષણિક દૃષ્ટાંત રણછોડભાઈના 'લલિતાદુ:ખદર્શક'ની લોકપ્રિયતામાં મળી રહે છે. અલબત્ત, આ પૂર્વે સંસ્કૃત-અંગ્રેજી

* "The theatre loses all its agreeableness when it pretends to represent sacred things; and sacred things lose a great deal of religious opinion that is due to them by being represented on the theatre."

—Saint Evremond

નાટકોના વિદૂષક કે મશ્કરા દ્વારા કે વ્યવસાયી શૈલીના મૂળ વસ્તુથી જુદા પડતા સ્વતંત્ર 'કૉમિક' દ્વારા સામાજિક વિષયસામગ્રી આમેજ થતી રહી હતી ખરી, પરંતુ સમાજ-જીવનની એપણાની વ્યવસ્થિત આલોચના-છણાવટ કરતાં સામાજિક નાટકો તેમ જ સામાજિક સંવેદન પરત્વે ભાવકનો ઊર્મિજન્ય પ્રતિભાવ જોવા મળે છે આ નવા વલણ પછી. સાહિત્યસંપર્કથી રસદીક્ષિત બનતો ભાવકવર્ગ પ્રખ્યાતની સરખામણીમાં કલ્પનોત્થ વિષયો વધુ ઉત્કટતાથી માણવા લાગે છે. પ્રખ્યાત સામગ્રીની સરખામણીમાં આ સમાજ-જીવનની વિષયસામગ્રીમાં પ્રસંગપૂરણી, પાત્રપાચુર્ય તથા સ્થૂલ સંઘર્ષોની સુલભતાની ઊણપ જોઈ શકાય, પરંતુ આવું જોનારે સાંપ્રત જીવનની તાસીર ઉતારી ભાવકનો સમભાવ જીતી શકવાના, ઉત્કટ સંવેદન આલેખી શકવાના તથા વિવિધ સામાજિક પ્રશ્નો નિમિત્તે વિચાર-ભાર ગૂંથી લેવાના નવા મળનારા લાભોનો પહેલાં વિચાર કરવો રહ્યો. લાભવિશેષ તો એ ગણાય કે આ પ્રક્રિયામાં નાટકનું સ્વરૂપવૈવિધ્ય વિકસાવવાનો મોકો સાંપડ્યો. સામાજિક વિષયસામગ્રીથી આ અગાઉ વણખેડાયેલા રહેલા હાસ્યપ્રધાન નાટકનું રોચક વૈવિધ્ય માણવા મળ્યું. આમાં 'મિથ્યાભિમાન' જેવા પાત્રપ્રધાન હાસ્યનાટક (Comedy of character)નો કે 'વહેમી' જેવાં મનુષ્યના સ્વભાવ-લક્ષણના હાસ્યનાટક (Comedy of humour) નો, 'મોહન-માયા' જેવા સામાજિક રીતભાતના પ્રહસન (Comedy of manners)નો, 'મૂગી સ્ત્રી' જેવી સ્થૂલ હાસ્યરસની કૃતિ (Farce)નો, 'દેડકાની પાંચશેરી' જેવી સાંપ્રત વિકૃતિની કટાક્ષિકા (Satire)નો, 'પાંજરાપોળ' જેવી કરુણના સીમાડે પહોંચી જતી ઉપહાસ-કૃતિ (Serio-comedy)નો અને ગીત-સંગીત-નૃત્યની સંગતમાં નિર્બંધ વિહરતી 'હોહોલિકા' જેવી લોકનાટ્યના પ્રકારની કૃતિનો ઉલ્લેખ થઈ શકે. ગંભીર નાટકોને મળેલી મોકળાશ પણ રોચક જણાશે. પ્રારંભનાં રણછોડભાઈનાં બોધદાયી ગૃહસ્થી નાટકો (Domestic drama) તથા વ્યવસાયી શૈલીની લાગણીપ્રચુર રચનાઓ (Sentimental drama)એ લોકચાહના મેળવ્યા પછી, રમણભાઈનાં અને નાનાલાલનાં ચિંતનપ્રધાન નાટક દ્વારા અને વાસ્તવલક્ષી નાટક ('આગગાડી' તથા 'નાગા બાવા') અને સમસ્યાનાટક ('માઝમ રાત') દ્વારા ગંભીર નાટકે પણ ઘણું અને ઝડપી કાઠું કાઢ્યું જણાય છે. એથીય આગળ વધી, સમાજજીવનની સાંપ્રત ભાવનાના પ્રભાવ તળે, અગાઉની ઈતિહાસ-પુરાણની પ્રખ્યાત સામગ્રીમાં પણ નવ સામાજિક ઉન્મેષો-નો વિનિયોગ (જેમ કે 'કાન્ત'નાં 'બે નાટકો' વા 'સોનાવાટકડી') કરવાની પ્રવૃત્તિ રસપ્રદ વળાંક સૂચવે છે. અલબત્ત પ્રખ્યાત સામગ્રીની સરખામણીમાં આ વિષયસામગ્રીમા યુદ્ધ કે અથડામણમાં પરિણમે તેવો સ્થૂલ સંઘર્ષ બહુધા ન મળે એવું બને, પરંતુ નાના જણાતા માણસોના સમાજજીવનની વિવિધ લાગણીઓ, સંવેદના તથા ઉત્કટ સંક્ષોભ પાછે છુપાયેલી કરુણતાને નાટ્યવિષય બનાવવાનો પડકાર પણ ઉપાડી લેવા જેવો ગણાય. રોજિંદા જીવન-

પ્રસંગોનો મનોગત સંઘર્ષ, વ્યવહાર-વર્તનની કટોકટી તથા વ્યકત-અવ્યકત વિષાદ શહેરી-સમાજનાં તથા ગ્રામ-સમાજનાં એકાંકીઓમાં અનુક્રમે ઉમરવાડિયા તથા શ્રી ઉમાશંકર જોષીએ કસોકસ નાણી બતાવ્યાં છે.

આ બંનેની સરખામણીમાં રાજકારણી વિષયની સામગ્રીનો ન-જેવો નાટયોપયોગ થયો જણાય છે, પરંતુ તેનું કારણ એ વિષેની દષ્ટિ ઊગી ન હતી એ નથી. હકીકતમાં આપખુદ રાજાશાહી કે ઉદ્દંડ અમલદારશાહીનો રોષ નોતરવાનું નાટયકારને મુનાસિબ નહિ જણાયું હોય કે રાજ્યાશ્રય તથા રાજ્ય-અંકુશ તળેની રંગભૂમિને શાસ્કવર્ગની ખફા વહોરવાનું હિતાવહ નહિ જણાયું હોય. સત્તાની જોહુકમીમાં નિશ્ચેતન બનતી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિનું મર્મસ્પર્શી ચિત્ર શ્રી ચન્દ્રવદન મહેતાના 'ધરાગુર્જરી' માં નાટયવિષય પેટે મળી રહે છે. આ બાબતમાં ગ્રીસના પ્રજાસત્તાકમાં નાટયકારોને મળેલું વાણીસ્વાતંત્ર્ય અપવાદ જેવું જ લાગે. 'ઓલ્ડ કોમેડી'નાં પ્રહસનોમાં સત્તાધીશ અમલદારોના વ્યવહાર-વહીવટનો નામ દઈને ઉઘાડો ઉપહાસ કરાતો હતો તેના આસ્વાદ ખાતર ત્યારના લશ્કરી અધિકારી કલીઓનની ઠેકડી ઉડાવતું, એરિસ્ટોફેનિસનું 'ધ નાઈટ્સ' ઉદાહરણ પેટે જોવું રહ્યું. ઈંગ્લૅન્ડના રાજવીઓનો દેવી હક આમ તો સફળ પ્રહસનનો વિષય ગણાય, પરંતુ આ પ્રણાલિકાપૂજક દેશમાં શેકસ્પિયરથી માંડીને શૉ સુધીના નાટયકારોને શાસકવર્ગનાં નિયંત્રણો નડતાં રહ્યાં છે. જોકે, શૉએ ઉત્તર-કાળનાં નાટકોમાં રાજકારણને-રાજકારણીઓને તીખા-વેધક કટાક્ષોનાં લક્ષ્ય બનાવ્યાં છે. સંસ્કૃત રંગભૂમિ રાજદ્વારી મનોરંજન નિમિત્તે પોષાઈ જણાય છે છતાં તેમાં રાજકારણી વિષયો સાવ અસ્પૃશ્ય નથી રહ્યા. મધ્યકાલીન ગુજરાતની ભવાઈ જેવી લોકાશ્રયી પ્રવૃત્તિમાં પ્રવેશેલા રાજકીય રંગો અસ્પષ્ટ અને અછડતા હોઈ સહેતુક નથી જણાતા. આ ચિત્ર બદલાય છે અર્વાચીન સમયની સાર્વત્રિક જાગૃતિથી. આયર્લૅન્ડમાં તો રંગભૂમિ તેમ જ નાટય-પ્રવૃત્તિ રાજકીય જાગૃતિ તથા રાષ્ટ્રીય સભાનતાની પ્રણેતા બની અન્ય દેશો માટે માર્ગદર્શક બની શકી. સ્વાતંત્ર્ય-આંદોલન દરમિયાન વ્યવસાયી રંગભૂમિ પર સમકાલીન રાજકારણના રંગો ઉતારવાના હિકમતભર્યા પ્રયાસોએ સારો ઉત્સાહ જન્માવ્યો હતો. વાણીસ્વાતંત્ર્ય ભોગ-વતાં ગણતંત્રાત્મક રાજ્યોમાં શાસકવર્ગની ખુલ્લી રીતે ઉદ્દમ ટીકા કરવાનું કયારેક બેજવાબ-દાર બની જતું વલણ ગુજરાતી નાટયસાહિત્યમાં જોવા મળતું થયું નથી, છતાં 'ભારત દુર્દશા નાટક'[૧] કે 'ધારાસભા'[૨] તથા 'હું ઊભો છું'[૩] કે 'નેતા-અભિનેતા'[૪] દ્વારા આ શૈલી જુદી રીતે પણ જળવાઈ રહી જણાશે.

---

૧. અમૃત કેશવ નાયક; ૨. શ્રી ચન્દ્રવદન મહેતા ;
૩. શ્રી આચાર્ય અત્રે (અનુ.બિપિન ઝવેરી); ૪. શ્રી જયંતિ પટેલ.

વિષય-પસંદગીની પ્રારંભિક વિધિ બાદ તેમાંથી વસ્તુ ઉપજાવવાની તથા નાટયોચિત સંવિધાન સાધવાની પ્રક્રિયા ખરી કસોટીકારક ગણાઇ છે.* સૌ સાહિત્યપ્રકારો કરતાં નાટકમાં વસ્તુવિધાનની વિશેષ અપેક્ષા રહે છે, કેમ કે તેનું ફલક સંક્ષિપ્ત-સંકુલ છે. તેથી જ નાટકમાં વિષયની સવિસ્તર રજૂઆતની ન તો અપેક્ષા હોય છે, ન તો શકયતા. નાટયવિધાનનો કસબ કરકસરિયો ગણાય છે એ આ સંદર્ભમાં.† આદિ-અંત વચ્ચેના કથાનકમાંથી આડવાત ટાળી, કાટ-છાંટ કરી નાટયકારે વિષયસામગ્રીમાંથી વસ્તુ પેટે નાટયતત્ત્વપોષક અંશો તારવી ઉપસાવી તેનું રસવાહી-સુશ્લિષ્ટ સંકલન કરવાનો દુષ્કર કસબ હાથ કરવાનો હોય છે. વસ્તુવિભાજન તથા સંકલન માટે ભારતીય નાટયશાસ્ત્રમાં વિવિધ સ્તબક તથા સંધિ દર્શાવી ઝીણી વિગત-ચર્ચા કરાઈ છે પરંતુ આજે તે અભ્યાસીઓ પૂરતી જ રસપ્રદ નીવડી શકે. જોકે, વસ્તુનિક્ષેપથી નિર્વહણ સુધીના મર્યાદિત ફલકમાં સંઘર્ષ-પરાકોટિ આલેખતો વસ્તુ-વિસ્તાર આટોપવાનું નાટયકાર માટે અતિ આવશ્યક બનતું હોઇ નિર્ધારિત પરિપાટીનું માર્ગદર્શન જરૂરી ગણાયું છે ખરું. એમ કહી શકાય કે વિષયસામગ્રીની અનેકવિધ ઘટનાઓ પૈકી મુખ્ય પાત્રની પ્રબળ ઈચ્છાશકિત (will) વ્યકત કરતી ઘટના પરત્વે નાટયકાર વિશેષ પસંદગી ઉતારે છે, કેમ કે એ દ્વારા મધ્યવર્તી સંઘર્ષ સાંપડી રહે છે. આ રીતે પસંદ કરેલી પ્રસંગમાળાનું નાટયોપકારક રીતે ક્રમિક આયોજન કરવા સંઘર્ષજનક ઘટનાને આધારરૂપ રાખવામાં આવે છે. સંઘર્ષની પ્રસ્તાવનારૂપે વસ્તુનિક્ષેપ વા ઉદ્‌ઘાટન, સંઘર્ષ, તેની ચરમસીમા અને ઉપચય વા સમાપન એવા મુખ્ય સ્તબકો રૂઢ પારિભાષિક શબ્દોથી ઓળખાય છે. આવા સંક્ષિપ્ત તથા ક્રમબદ્ધ ફલક દ્વારા નાટયસ્થ સંઘર્ષ સંઘટ્ટ, લક્ષ્યવેધક તથા રસવાહી બને છે. આથી ઊલટું, જો વસ્તુનો પથાર નિરર્થક વિસ્તારાય, આડવાતમાં મુખ્ય કાર્યપ્રવાહ લુપ્ત થઇ જાય, પાત્રોના પ્રલાપોમાં સંઘર્ષમૂલક ઘટનાતત્ત્વ અટવાઇ રહે, કટોકટી-પરાકોટી વચ્ચે જ નાટય-પોત ફિસ્સું પડી જાય, ઉપચય પૂર્વે જ ઔત્સુકયનો આકસ્મિક-અણધાર્યો અંત આવે એવો ઘટસ્ફોટ થઇ જાય તો-ત્યારે વાચક-પ્રેક્ષકનો ઉદ્‌ઘાટન-સમાપન સુધી ઊર્મિજન્ય સમભાવ જળવાતો નથી; ટૂંકમાં નાટક રસવિક્ષેપક બને છે અને નાટયવિધાન નિષ્ફળ ગયું મનાય છે.

---

* "Voltaire says somewhere that the success of a poem lies largely in the choice of a subject and it is even more certain that the success of a play lies in the choice of the special aspects of the subject which shall be shown in action on the stage." —BRANDER MATTHEWS.

† "No art is so rigidly economic as the drama."

—HENRY ARTHUR JONES:
E. T. O. D., p. 465.

નાટયવિધાનની આ સંક્ષિપ્તતા તથા સુશ્લિષ્ટતાના સંદર્ભમાં જ કદાચ સ્થળ, સમય તથા કાર્યની ત્રિવિધ સંધિ (Three unities) પર પશ્ચિમી નાટયવિવેચનમાં ભાર મુકાયો હોવો જોઈએ. જોકે, ઈંગ્લૅન્ડ, ફ્રાન્સ તથા ઈટાલી જેવા નાટયપ્રસારના મુખ્ય દેશોમાં આ અંગે વિવેચનક્ષેત્રે વાદવિવાદ થતો રહ્યો જણાય છે. નાટયસાહિત્યમાં પણ આવી રૂઢિનું જડ પાલન અથવા તેની ઈરાદાપૂર્વકની વિડંબના, એવાં આત્યંતિક વલણો જોવા મળ્યાં કરે છે. ત્રિવિધ એકસૂત્રતાનો આગ્રહ મૂળે તો ગ્રીક નાટયશૈલીમાં વ્યકત થયો જણાશે, તો સંધિ-ભંગનું ખૂબ સૂચક ઉદાહરણ શેકસ્પિયરના નાટયવિધાનમાં ખાસ કરીને 'રોમાન્સ' ઢબની રચનાઓમાં જડી આવશે. એટલું ખરું કે નાટક જેવા સંઘટ્ટ સાહિત્યપ્રકારના વસ્તુ-સંકલનમાં સ્થળ, સમય તથા કાર્યની શકય તેટલી અખંડ એકસૂત્રતા જળવાય એ લક્ષ્યવેધક નાટયચોટ તેમ જ સુદઢ નાટયબંધ માટે આવશ્યક ગણાય. સંસ્કૃત નાટયમીમાંસામાં બે અંક વચ્ચે એક વર્ષ જેટલો ગાળો રાખવાની છૂટ અપાઈ છે. વળી, અંતરાલના બનાવો જણાવવા કરાયેલી પાંચ પ્રકારના અર્થોપક્ષેપકની યોજના એ દીર્ઘસૂત્રી નાટયશૈલીમાં સ્વાભાવિક જણાશે.

આ સંદર્ભમાં અંક-દ્રશ્યની યોજના વિચારી શકાય ખરી. ગ્રીક નાટયશૈલીમાં અંક-દ્રશ્યની યોજના સ્પષ્ટ નથી જણાતી; પરંતુ સંસ્કૃત નાટયશૈલીમાં દ્રશ્યને બદલે માત્ર અંક-વિભાજન સ્વીકારાયું છે અને દશ અંક સુધી શાસ્ત્ર-સંમતિ મળેલી છે. યુરોપમાં બહુધા પંચાંકી આયોજનનો પ્રસાર રહ્યો જણાય છે. અલબત્ત એ અંગે ઓછો વિવાદ નથી થયો. ગુજરાતની વ્યવસાયી શૈલીના વસ્તુવિધાનની જેમ ઘણી વાર 'અંક ઓછા અને પ્રવેશ ઝાઝા' એવું પણ બનતું રહ્યું છે. અર્વાચીન સમયમાં ત્રણ અંકમાં વસ્તુ આટોપવાની પદ્ધતિ હાથવગી બની જણાય છે. આખરે તો આ નાટયકારની સૂઝ-શૈલીનો સવાલ બની રહે છે, પરંતુ આમાં ઈતર પરિસ્થિતિ અસર કરતી રહી છે ખરી. નિરાંતના દિવસોની વ્યવસાયી રંગભૂમિના નાટયકારો, થાક નિવારવા આવતા અલ્પશિક્ષિત પ્રેક્ષકો-ને વિસ્તારથી વસ્તુ કહી બતાવવા મુખ્ય કથાનકની દીર્ઘસૂત્રી માંડણી કરતા—આમાં વળી અવાંતર કોમિક તથા ગીત-નૃત્ય ગોઠવી રાતોરાત ચાલતું ભરપેટ મનોરંજન પીરસાતું. આમ, રસબાહુલ્યવાળી દીર્ઘસૂત્રી વ્યવસાયી શૈલી રૂઢ થઈ હતી; પણ રાષ્ટ્રીય આંદોલન તેમ જ વિશ્વયુદ્ધના અશાંત વાતાવરણ દરમિયાન સમય-કાપના કારણે તેના પ્રસ્તાર ઉપર પણ નિયંત્રણ સ્વીકારવામાં આવ્યું હતું. વ્યવસાયી શૈલીથી ઊલટ પક્ષે, અભિનયશોખીન અવૈતનિકોએ બહુધા એકાંકી મારફત નાટયોપાસના કરી જણાય છે. તાજેતરમાં વ્યવસાયીઓની દીર્ઘસૂત્રિતા તથા એકાંકીના લાઘવ વચ્ચેથી જાણે મધ્યમ-માર્ગ અપનાવાયો હોય એમ લાગે ખરું. શ્રી શિવકુમાર જોષીની પ્રવેશ વગરની ચતુરંકી

કૃતિઓ તથા શ્રી દામુ સાંગાણીની પ્રવેશયુક્ત દ્વ્યંકી રચનાઓથી આ વલણ સ્થિર થયું જણાય છે.

વસ્તુમાંડણીની પદ્ધતિઓની નાટયબંધ પરત્વે મહત્ત્વની અસર પડયા વિના નથી રહેતી. સંસ્કૃત પદ્ધતિમાં આધિકારિક તથા પ્રાસંગિક વસ્તુ ગૂંથવાની રીતિના કારણે એ નાટકોમાં રસવૈવધ્ય તથા પ્રસ્તાર અનિવાર્ય બની ગયાં. આથી જુદી જ વસ્તુ-ગૂંથણીના કારણે ગ્રીસ તેમ જ ફ્રાન્સમાં 'ટ્રૅજેડી' અને 'કૉમેડી' એમ અલગ અલગ સ્વરૂપ વિકસ્યાં; ત્યારે શેક્સ્પિયરના સમયમાં 'રોમાન્સ' નામથી ઓળખાતી રચનાઓમાં હાસ્ય-કરુણની સેળભેળ થયેલી જોવા મળે છે. એ ખરું કે મૂળ સાથે અવાંતર વસ્તુ પ્રયોજવાથી નાટયક્ષમ વિરોધાભાસ આસાનીથી ઉપસાવી શકાય છે તથા ભાવનિષ્પત્તિ સરળ બને છે, છતાં એમાં ઘણીયે વાર નાટયતત્ત્વ વિકૃત થવાની દહેશત રહે છે અને વધારામાં આ દીર્ઘસૂત્રી વિષયમાંડણીમાં સંઘર્ષની ઉત્કટતા તથા ભાવ-સઘનતા અસિદ્ધ રહે છે. 'ટ્રૅજેડી' તથા 'કૉમેડી'ના અલગ અલગ ખેડાતા પ્રકારો તથા એકાંકી અને ત્રિઅંકી-ચતુરંકી જેવાં સંક્ષિપ્ત-સુશ્લિષ્ટ સ્વરૂપો સ્થિર થયાં હોવાથી અર્વાચીન સુરુચિને વિષયપ્રસ્તાર તથા રસ-બહુવિધતા સદ્યાં નથી એમ કહી શકાય.

સમગ્ર કથાતંતુને બદલે તેમાંના કેન્દ્રસ્થ પાત્રને અનુલક્ષી પ્રસંગાયોજન કરવાની રીતિ પણ પ્રચલિત છે. આમાં નાટયકારની મુખ્ય નેમ નાયક પરત્વે હોઇ, નાટયવિધાન તેના અસરકારક પાત્રવિધાન માટે જ કામે લગાડાતું હોય છે. નાટકમાં પ્રધાન રસનો આસ્વાદ પણ એમાં જ રહ્યો હોય છે. અસામાન્ય પ્રતાપી પાત્રોવાળી ઇતિહાસવિષયક સામગ્રી અંગે આવું વલણ ખાસ જોવા મળશે. શેક્સ્પિયર તથા નાનાલાલની ઐતિહાસિક નાટયમાળાની માંડણી આવા વીરોદાત્ત વા અગ્રેસર પાત્ર પરત્વેના આકર્ષણ નિમિત્તે થઇ જણાય છે. એમ નોંધી શકાય કે આ પાત્રપ્રધાન વસ્તુગૂંથણી કારુણ્યમૂલક કૃતિઓ માટે વિશેષ ફલોચિત નીવડતી આવે છે. આની સામે 'તારતક' કે 'મિથ્યાભિમાન' જેવી હાસ્યપ્રધાન રચનાના દાખલા અપાય, પરંતુ ગ્રીસની પ્રશિષ્ટ ટ્રૅજેડી કે શેક્સ્પિયરની નાયકના નામથી ઓળખાતી પ્રકીર્તિત કારુણ્યમૂલક કૃતિની જેમ, આવી પાત્રપ્રધાન હાસ્યકૃતિઓમાં જીવંત પાત્રચિત્રણ તથા મર્મગામી રસાનુભવનો બેવડો લાભ અનુપલબ્ધ રહે છે. પશ્ચિમનાં નાટકોની શૈલીથી ઊલટી રીતે સંસ્કૃત નાટકો ભાવનિરૂપણપ્રધાન હોઇ, બંનેમાં તાત્ત્વિક તફાવત જોવાયો છે.* નાટયવિધાનની સફળતામાં પાત્રચિત્રણના

---

* "પાશ્ચાત્ય નાટકો પાત્રનિરૂપણપ્રધાન હોય છે પણ સંસ્કૃત નાટકો ભાવનિરૂપણ પ્રધાન અથવા રસપ્રધાન હોય છે." —રામપ્રસાદ બક્ષી : 'નાટયરસ', પૃ. ૯૦.

કસબનો ફાળો મુખ્ય ખરો, પરંતુ આવાં પાત્રનિરૂપણપ્રધાન નાટકોમાં નાટયકાર એક જ, નાયકરૂપ પાત્ર પરત્વે સઘળું લક્ષ કેન્દ્રિત કરે ત્યારે કથા કે કાર્યવેગના સંદર્ભમાં જરૂરી હોય તેથીય વિશેષ મહત્ત્વ કે કામગીરી આવા નાયક-પાત્રને તે આપી બેસે છે. સુશ્લિષ્ટ નાટયવિધાનને કથળાવતા આ દોષને વિવેચકો પાત્રાતિચિત્રણ (Over-characterisation)ના નામે ઓળખાવે છે* અને નાટયોપકારક આવશ્યકતા કરતાં વધારે વિસ્તારપૂર્વક હેમ્લેટનું પાત્રાતિચિત્રણ કર્યું છે એમ કહી આ દોષ માટે 'હેમ્લેટ'નું દષ્ટાંત ટાંકે છે. વસ્તુ-તંતુના નાયક-પાત્રને પોતાના રાગદ્વેષ કે પ્રિય જીવનભાવનાનું વાહન અથવા પોતાના અનુરાગ-સમભાવનું નિમિત્ત બનાવવાની નાટયકારની હોંશ પણ નાટક જેવા અત્યંત પરલક્ષી સાહિત્યપ્રકારમાં શૈલીદોષ જન્માવે છે. રમણભાઈના રાઈને કે નાનાલાલનાં આદર્શ પાત્રોને નાટયકારના તાટસ્થ્ય-અભાવ તથા નાયક પરત્વેની મમતાનો દોષ લાગેલો જોઈ શકાય.

આનાથી ઊલટા પ્રકારના વસ્તુવિધાનમાં પાત્રચિત્રણને ગૌણ ગણી વા અવગણી કાર્યવેગ જાળવતા કથાનક તથા ઘટનાપ્રાચુર્યને ધરાર મહત્ત્વ આપવામાં આવે છે. પ્રસંગપ્રચુર વાર્તારસ સાથે પાત્રનું વ્યકિતત્વ ઊપસી આવે તો તે આકસ્મિક રીતે જ. નાટયકારની નેમ તો ઘટનાજન્ય રસ જમાવતી વાર્તા કહેવાની હોય છે. જોકે, શેકસ્પિયર જેવા પ્રતિભાસંપન્ન સર્જક અદ્ભુત, શૃંગાર તથા હાસ્યની રસ-મિલાવટવાળી પોતાની 'રોમાન્સ' ઢબની કૃતિઓમાં સ-રસ કથા કહેવા ઉપરાંત મિરાન્ડા કે કેલિબાન જેવા યાદગાર પાત્રો પણ રમતાં કરી શકે ખરાં. વ્યવસાયી કવિઓને આવી ધમધમાટ કાર્યવેગવાળી અને રસ-સંકર કૃતિઓ માફક આવી ગઈ ખરી, પરંતુ આવી ઘટનાપ્રચુરતામાં જ સસ્તી અતિરજકતાનાં અનિષ્ટ ફાલે છે. અલબત્ત, વૃક્ષ જેમ તેનાં ફળથી તેમ મનુષ્ય તેની કરણીથી જ ઓળખી શકાય; એટલે, પ્રસંગગૂંથણીને ગૌણ ગણવાને બદલે, પાત્ર-સ્વભાવ તથા વ્યકિતત્વ સુરેખ-સાદ્યંત ઉપસાવવાની સાથેસાથે વસ્તુપ્રવાહનો રસોત્પાદક ક્રમિક વેગ જળવાય એવી પ્રસંગપૂરણી ઇચ્છવાજોગ ગણાય. § પાત્ર-પ્રસંગના સમન્વયથી સંપુષ્ટ થતી કૃતિ તરીકે 'કાન્તા'† નો ઉલ્લેખ થઈ શકે.

---

* એની વ્યાખ્યા : " Characterisation in excess of the real needs of the action."— W. H. HUDSON.

§They (story, incident and situation) should indeed be only another phase of the development of character.... A mere story, a mere succession of incidents, if these do not embody and display character and human nature, only give you something in raw melodrama...."
—H. A. JONES.

† મણિલાલ નભુભાઈ દ્વિવેદી.

નિરૂપણની ત્રીજી રીતિ સંવાદ-નિર્ભર તરીકે ઓળખાવી શકાય. એક રીતે તો, પાત્રનું વ્યકિતત્વ સમજવા તેનાં કાર્યોની જેમ તેનાં વાણી-વિચારનો પણ કયાસ કાઢવાનો રહે જ. મૅકબેથની પાત્રવિચારણામાં તેના માનસિક સંતાપ તથા વિચારદ્વન્દ્વ વ્યકત થયાં ન હોય અથવા લક્ષમાં ન લેવાય તો એ વિલક્ષણ પાત્રને હિચકારા-વિશ્વાસઘાતી ખૂની ગણવાની ભૂલ થઈ જાય. ઘણીય વાર એક પાત્રના બીજા પાત્ર સાથેના વાર્તાલાપ દ્વારા પાત્રનું અંતરંગ પકડાતું નથી; તેના મનોભાવો, કાર્ય-હેતુ તથા આંતરમન તંતોતંત વ્યકત કરવા નાટયકાર સ્વગતોદ્દગારનો કીમિયો અજમાવી શકે છે. જોકે, સ્વગતનો અવિવેકી તથા નિરર્થક ઉપયોગ થતો રહ્યો છે, પરંતુ મુખ્યત્વે તો તે કારુણ્યમૂલક કૃતિ માટે કલોચિત—નાટયોચિત નીવડે છે—એ કારણે કે સ્વગતોકિત મારફત કરુણ કથાના નાયકના જીવનના વિચાર-વર્તનની નાટયોપકારક પરસ્પરતા ઉપસાવી શકાય છે તથા નાટયવસ્તુની તથા નાયક-પાત્રની માનસશાસ્ત્રીય માવજત થઈ શકે છે. શેકસ્પિયરની પ્રકીર્તિત કારુણ્યમૂલક કૃતિઓ આ દષ્ટિબિંદુથી અભ્યાસવી રસપ્રદ નીવડે છે. માણસ બીજા સાથેની વાતચીતમાં પોતાનું મન ચોરે એવું તો બને જ, પણ રીઢા મનના એકાંતિક ઉદ્દગારોથી પાત્રનું આંતરમન તંતોતંત ન જાણી શકાય એવું પણ બને. એ પણ ખરું કે એના સ્વગતોદ્દગારો નિખાલસ હોય છતા જાત વિશેનો કયાસ રાગદ્વેષથી પર ભાગ્યે જ હોઈ શકે. માટે જ તે પાત્રના સંપર્કમાં આવતાં ઈતર પાત્રોનાં મુખ્ય પાત્રનાં વિચાર-વાણી-વર્તન વિશેના અભિપ્રાય-પૃથક્કરણ લક્ષમાં લેવાં જોઈએ. આ પ્રકારના સંવાદ-નિયોજનથી બહુધા ઉપહાસોચિત ડોળ-દંભ છતા કરી શકાતા હોવાથી, સ્વગતોકિતથી ઊલટું આવા અભિપ્રાયો-પ્રત્યાઘાતોનું નિરૂપણ હાસ્યપ્રધાન નાટકો માટે વિશેષ અર્થ-સાધક નીવડે છે. તારતફના સફળ પાત્રચિત્રણમાં આ નિરૂપણ કામે લગાડાયાનું જાણીતું છે. મુખ્ય પાત્રના સ્વભાવ-વ્યવહારના નિરૂપણ અંગે, નાટયકાર કયારેક પોતે પસંદ કરેલા કોઈ પાત્રના સ્પષ્ટ-સટીક ઉદ્દગારો દ્વારા આ કામ વધુ અસરકારકતાથી પાર પાડે છે. પારિભાષિક રીતે આને કોરસ-પાત્ર કહી ઓળખાવાય છે. જીવરામ ભટ્ટના મિથ્યા-ભિમાન પરત્વે સતત કટાક્ષ કરતા રંગલાનું પાત્ર-નિયોજન આ શૈલીનું ગણાય. ઘણી વાર, પાત્રચિત્રણ વેગળું રાખીને નાટયકાર માત્ર ચબરાકીભર્યા, સફાઈદાર સંવાદો આલેખવામાં પણ અટવાઈ જાય છે. કોન્ગ્રીવ તથા મોલિયરની કેટલીક કૃતિઓનો આમાં ઉલ્લેખ થઈ શકે. નાટયકારની આ પ્રકારની વાચાળતા-શબ્દાળુતાથી પાત્રચિત્રણ ઉપરાંત કાર્યવેગ તથા રસ-માવજત પરત્વે પણ પ્રતિકૂળ અસર પહોંચે છે. પાત્ર-પ્રસંગના ઔચિત્ય વગર લેખકના વાણીચાતુર્યના કારણે ઘૂસી આવતા કે ઘુસાડાતા અપ્રસ્તુત સંવાદો ગમે તેટલા બુધ્ધિસઘન અને વ્યંગ્યાત્મક હોય છતાં નાટયોપકારક નીવડતા નથી એવું ફલિત પણ ઓસ્કાર વાઈલ્ડની શૈલીમાંથી તારવવામાં આવ્યું છે. આધુનિક સમયમાં માનવીનો

સંઘર્ષ ઉત્કટ હોવા છતાં તેનું સ્વરૂપ મનોગત અને અંતર્મુખી બન્યું હોવાથી, તેની માનસિક ગૂંચ-મથામણ, આવેશ-આવેગ, આકાંક્ષા-હતાશા, મનોવેદના વગેરે આલેખતાં માનસશાસ્ત્રીય નાટકો તથા આર્થિક, સામાજિક, નૈતિક તેમ જ રાજકારણી પ્રશ્નોની છણાવટ કરતાં સમસ્યા--નાટકોમાં સંવાદનો કસબ સફળતાથી પલોટાતો રહ્યો છે. કેવળ શબ્દશક્તિ પર નિર્ભર રેડિયો નાટકમાં ભાવવહનની સઘળી પ્રક્રિયા સંવાદબાની દ્વારા સિધ્ધ થતી રહી છે.

સંવાદની આ મહત્ત્વની કામગીરીના ઉપલક્ષ્યમાં જ શૈલીનો પ્રશ્ન વિચારાયો છે. એવો મત થયો છે કે સમગ્ર સામગ્રીના સફળ નાટ્યનિયોજન માટે ભાષાપ્રભુત્વ પ્રાથમિક આવશ્યકતા ગણાય. ગ્રેન્વીલ બાર્કરે રંગભૂમિને વાણીના મંદિર (Temple of speech) તરીકે ઓળખાવી છે એ અહીં યાદ કરી શકાય. આમ, નાટ્ય-આરાધના હકીકતમાં શબ્દોપાસના વા વાણી-આરાધના જેટલી દુષ્કર ગણાય. નાટક પુસ્તકનાં બે પૂંઠા વચ્ચે અટવાતો નિર્જીવ સાહિત્યપ્રકાર નહિ પરંતુ રંગભૂમિ પર અભિનય દ્વારા મૂર્ત થતો જીવંત કલાપ્રકાર હોઈ, શબ્દ-વાક્યના અર્થ સાથે સાથે નાટ્ય-કારે તેના ધ્વનિ તેમ જ સંકેતો પણ પિછાનવાના અને શૈલીમાં પ્રયોજવાના રહે છે. લખાયેલો શબ્દ જેમ વાંચતાંવેંત તેમ સાંભળતાંવેંત સમજાઈ જાય તથા તેનું અર્થસૂચન સંદિગ્ધ ન રહે કે ભાવસૂચન દુર્બોધ ન લાગે તેવી-તેટલી સરળતા તેમ જ લાઘવ નાટ્ય-શૈલીના ઉત્તમ ગુણો મનાયા છે. માટે જ ડૉ. જહોન્સન કે બ. ક. ઠાકોર જેવા પ્રકાંડ ભાષાશાસ્ત્રીઓ કે વિદ્વાન ગદ્યકારો કેવળ શબ્દ-ભંડોળ કે ભાષા-વૈભવના બળે નાટ્ય પ્રકારમાં સફળ થઈ શક્યા નથી. ટૂંકમાં નાટ્યકારે પોતાના શબ્દ-જ્ઞાન, ભાષા-વૈભવ તથા ધ્વનિ-સૂઝનું ખૂબીપૂર્વક પાત્રોચિત તથા નાટ્યોચિત આયોજન કરવાનું રહે છે. નાટ્યશૈલી અંગે આ બે મુદ્દા નિર્ણાયક ઠરે છે.

નાટ્યસૃષ્ટિના પ્રત્યેક પાત્રની સામાજિક—માનસિક ભૂમિકા એકસરખી નથી હોતી. વળી દરેક પાત્રને—એટલે કે તેના વ્યક્તિત્વને—નાટ્યકારે બીજા પાત્રના વ્યક્તિત્વથી અલગ તારવી બતાવવાનું હોય છે. આવો નાટ્યોપકારક પાત્રભેદ-વ્યક્તિત્વભેદ સ્ફુટ કરવા તે પોતાની ભાષાસમૃદ્ધિ કામે લગાડી શકે. શેક્સ્પિયરે પ્રવાહી કાવ્યમયતા તથા સાદા કે તળપદા ગદ્યના ઉપયોગ દ્વારા ઉત્કૃષ્ટ-નિકૃષ્ટ પાત્રોનો ભેદ દર્શાવવાની શૈલી અપનાવી જણાય છે. સંસ્કૃત નાટ્યરીતિમાં પણ પાત્રના સંસ્કાર, મોભા તથા વ્યક્તિત્વને માફક આવે એ રીતે સંસ્કૃત, પ્રાકૃત તેમ જ પાલિ વાપરવાનું વલણ વ્યક્ત થયું છે. એકધાર્યું-એકસરખું ડોલન-શૈલીની છટામાં બોલતાં નાનાલાલનાં ઘણાં પાત્રો નીરસ તેમ જ બીબાં-ઢાળ લાગવાનું કારણ શૈલીની આવી ઊણપ ગણાય.

આ અનુસંધાનમાં બીજો મુદ્દો છે નાટ્યકારે પ્રત્યેક પાત્રની વિભાવના તથા ચિત્રણમાં પોતાની પ્રતિભાનું સ્વત્વ રેડવાનો. નાટકના પરલક્ષી રચનાપ્રકારમાં શૈલી-આયોજન એવી રીતે વ્યકિતત્વદ્યોતક હોવું જોઈએ કે ન તો નાટ્યકારની પ્રતિભા અછતી રહે કે ન તો પાત્રનું વ્યકિતત્વ અવ્યકત રહે વા ગૂંગળાય. સ્વત્વ ઓગાળીને નિજી પ્રતિભા અવિલોપ્ય રાખવાની તેમ જ પાત્રભેદ ઉપસાવવાની આ પદ્ધતિને એ. નિકોલ 'બેવડી પ્રક્રિયા' (Double Impression) તરીકે ઓળખાવે છે અને એ સહજસાધ્ય નથી એમ કબૂલે છે.* છતાં, સોફોકિલસ કે શેકસ્પિયર, શૉ કે સાત્રે જેવા સમર્થ નાટ્યકારોની કૃતિઓમાં આ શૈલી ઓછા-વત્તા અંશે સિદ્ધ થઈ જણાશે. સંવાદની પંકિતઓ વાંચતાં હેમ્લેટ કે ઈયાગોની જેમ શેકસ્પિયરનું પણ સ્મરણ થઈ આવે છે.

કાવ્યકૂખે જન્મેલા નાટકના અંતરંગમાં તથા નાટ્યશૈલીમાં કાવ્યાંશો તેમ જ વિવિધ કાવ્ય-છટાનો આવિષ્કાર પણ દીપી ઊઠે છે તથા રસનિષ્પત્તિને પુષ્ટિ આપે છે. ગ્રીસના નાટ્યકારો તથા શેકસ્પિયરના અદ્યપિ પર્યંતના સાહિત્યસન્માનનું રહસ્ય તેમની કાવ્યશકિતમાં કળાયું છે. કોન્ગ્રીવ તથા શૉ જેવા ગદ્યકારો પણ તેમની વિલક્ષણ સંવાદ-લઢણમાં વાકછટાનું કાવ્ય-માધુર્ય ઉતારવા મથ્યા છે; જ્યારે શબ્દમાંથી કાવ્યલક્ષી સંમોહન પ્રગટાવવાના સામર્થ્યની ઊણપ ઓ'નીલની શૈલીની ખામી ગણાઈ છે. 'કાન્તા' કે 'જયા-જયંત' પ્રત્યેના સાહિત્ય-રસિકોના આકર્ષણ માટે આવી કાવ્યલક્ષી માવજત પણ એક કારણ ગણાય. આથી સામે પક્ષે, કોલરિજ, બાયરન, શેલી, ટૅનિસન, બ્રાઉનિંગ, સ્વીનબર્ન, યેટ્સ તથા નાનાલાલ વગેરેની નાટ્યશૈલી અંગેની નિષ્ફળતાથી એ હકીકતનું સમર્થન પણ થતું રહ્યું છે કે કવિ કે સફળ કવિ હોવાથી સફળ નાટ્યકાર બનવાની વિશેષતા મળી ગઈ ગણાય નહિ.† વળી, સંયત કાવ્યાભિવ્યકિતને બદલે નાટ્યશૈલીમાં પ્રવેશતો કાવ્ય-અતિરેક કઢંગો તથા રસબાધક નીવડ્યાનાં દૃષ્ટાંતોની પણ તૂટ નથી. આ અંગે ર. વ. દેસાઈનાં નાટકોની શૈલીનો દાખલો તાજો જ ગણાય.

સંસ્કૃત કાવ્યકોવિદોએ નાટકને કાવ્યના રમ્ય પ્રકાર તરીકે જ ઓળખાવ્યું-સ્વીકાર્યું છે, પરંતુ હવે એ શૈલી-પરંપરા માત્ર અભ્યાસ-વિષય ગણાય છે. ગીત-પરંપરામાંથી ઉદ્ભવેલી ગ્રીક નાટ્યશૈલીમાં પણ ઊર્મિતત્ત્વ સર્વોપરી રહેતું જણાયું છે. કોલરિજે તો

---

* "Dramatic style is not easily attained, since once more it must create a double impression." --A. NICOLL: *World Drama.*

† "The mistake is to suppose that the poet somehow involves the dramatist, that if we can push a poet through the stagedoor, he will begin to write great plays."
—J. B. PRIESTLY: *The Art of the Dramatist*, p. 22.

ગ્રીક ટ્રેજેડીને અત્યારના ગંભીર ઓપેરા સાથે સરખાવીને ગ્રીક-શૈલી કરતાં આંગ્લ શૈલીને વધુ નાટયક્ષમ માની છે.* શૈલી કે પરંપરા ગમે તે હોય, પરંતુ ઊર્મિપ્રધાન કાવ્ય-તત્ત્વોના વર્ચસથી નાટય-પોત ફિસ્સું પડયાનાં દૃષ્ટાંત મળતાં રહ્યાં છે. શેકસ્પિયરની 'રોમિયો-જુલિયટ' જેવી યુવાવસ્થાની કૃતિમાં ઊર્મિશીલતાનો જોસ્સો રસબાધક ગણાયો છે; જોકે, પાકટ અવસ્થામાં તે પોતાની કાવ્યપ્રતિભા કરુણગર્ભ કૃતિઓમાં અનન્ય રીતે ખીલવી બતાવે છે. એ તેની આંતરસૂઝ અને પ્રતિભાની ખૂબી થઈ. પ્રકૃતિએ-પ્રવૃત્તિએ કવિ-જીવ વિકટર હ્યુગો જેવા કેટલાક અભ્યાસ-ખંતથી પણ નાટયકારની પ્રતિભા કેળવી શકે છે ખરા.

શૈલીની કાવ્યમયતાનો પ્રશ્ન હકીકતે તો કારુણ્યમૂલક રચનાઓના નાટયવિધાન સાથે અવિચ્છિન્ન રીતે સંકળાયેલો છે, કેમ કે આ પ્રકારની કૃતિઓમાં ભય, શોક, વિષાદ, કરુણા, અનુકંપા જેવી લાગણીઓના ઉન્મેષ પ્રગટાવવાની નેમ હોય છે. ઊર્મિ તથા લાગણીની સાહિત્યિક અભિવ્યકિત માટે લયબદ્ધ ભાષા સર્વોત્તમ વાહન ગણાયું છે. કોઈ પણ પ્રકારની પ્રબળ કે તીવ્ર લાગણીમાં ઉત્કટ માધુર્ય જળવાયું હોય છે, એટલે આવી લાગણીઓ આલેખતી કારુણ્યમૂલક કૃતિની અભિવ્યકિત પણ લયબદ્ધ શબ્દાવલિમાં થાય એ આવશ્યક ગણાયું છે. વળી, આવી લય-માધુર્યમિશ્રિત કાવ્યબાની સંબંધિત કૃતિની વસ્તુસામગ્રી તેમ જ પાત્રસૃષ્ટિને સામાન્ય સ્તરમાંથી ઊંચકી સાર્વત્રિક ભૂમિકાએ પહોંચાડી તેમાં પ્રશિષ્ટ કલા જેવી વ્યાપક અસરકારકતા ગૂંથી આપે છે. આથીય મહત્ત્વનું તો એ ગણાય કે, ટ્રેજેડીમાં 'રિલીફ'ની આવશ્યકતા હોઈ, નાટયકાર આ કાવ્યશૈલી વડે ટ્રેજેડીના નિરાશા-ગ્લાનિ, ઉદ્વેગ-ભય વગેરેની કુત્સિતતા મોળી પાડી નાટકની ભાવનાસૃષ્ટિ રસલક્ષી તેમ જ સહ્ય બનાવી શકે છે. કેટલીક કૃતિઓ વાંચતાંવેંત ભયાનક તથા બિહામણી લાગે છે તે આવી કાવ્યબાનીની માવજતના અભાવે. 'ઓથેલો'ની કથા સાદા-બરછટ ગદ્યમાં કહેવાઈ હોત તો તેની રસસૃષ્ટિ આઘાતજનક અને તેનો નાયક નિષ્ઠુર-ઘાતકી લાગ્યા વિના ન રહેત. અંગ્રેજી સાહિત્યમાં આ અંગે સફળતાપૂર્વક અજમાવાયેલો લયબદ્ધ-પ્રવાહી 'બ્લૅન્ક વર્સ' આવી અભિવ્યકિત માટે અનન્ય ઠર્યો છે. છંદોબદ્ધ વાણીની કૃત્રિમતા ટાળી શકાય અને રોજિંદા જીવનની ભાષા સંસ્કારીને ઉદાત્ત બનાવી શકાય એવું બ્લૅન્ક-વર્સની બાનીનું બંધારણ છે.

આથી ઊલટ પક્ષે, જિવાતા જીવનનો હૂબહૂ ચિતાર આપવા મથતાં વાસ્તવલક્ષી નાટકોમાં રોજબરોજની બોલાતી ભાષા યથાવત્ આલેખવાનું વલણ પણ લેખકપ્રિય

* "On the Greek plan a man could more easily be a poet than a dramatist; upon our plan more easily a dramatist than a poet."

—S. T. Coteridge: *E. T. O. D.*

બનતું ચાલ્યું છે. આમાંથી સંવાદછટામાં લોકબોલીના વપરાશનો આગ્રહ વધ્યો છે. આવી પ્રાદેશિક લોકબોલીનો અતિરેક આયર્લૅન્ડની તથા અમેરિકાની કેટલીક કૃતિઓમાં રસબાધક નીવડે છે, તો શ્રી ઉમાશંકરના 'સાપના ભારા'માં રસોપકારક પણ બની શકે છે. વિવેચકો આ વલણને હજુ પ્રાયોગિક અવસ્થામાં ગણે છે. એટલું ખરું કે શહેરના સભ્ય ગણાતા વાતાવરણની ભાષાની બરછટતા-ચાવળાશની સરખામણીમાં પ્રકૃતિના સાંનિધ્યમાં સમૃદ્ધ થતી રહેતી લોકબોલીઓમાં ઉમદા કાવ્યતત્ત્વો પોષાતાં રહેતાં હોય છે. પોતાની કૃતિઓમાં આયર્લૅન્ડનાં ગામડાંની તળપદી જીવંત બોલી નિરૂપવા તે તે પ્રદેશમાં ભાષાવિદના ઉત્સાહથી રખડેલા નામી નાટયકાર સિન્જે આવી લોકબોલીનાં પ્રચ્છન્ન કાવ્યતત્ત્વો કવિસહજ સૂઝથી પોતાનાં નાટકોમાં બહેલાવી બતાવ્યાં છે; તેમનું પ્રસિદ્ધ એકાંકી 'રાઈડર્સ ટૂ ધ સી' ગ્રીક ટ્રૅજેડીના આદર્શને આંબી શક્યું તેમાં આ બાનીનું કારણ પણ મહત્ત્વનું ઠર્યું છે. તળપદાં લઢણ-લહેકાની ખૂબીઓ, કાવ્યમયતા તથા નાટયોપકારકતા નાણવાની દિશામાં પ્રયોગખોરો માટે ઘણો અવકાશ છે. ગુજરાતીમાં એ સંદર્ભમાં 'મેના-ગુર્જરી'[1]નો સગૌરવ ઉલ્લેખ થઈ શકે. શૈલીની દષ્ટિએ, યેટ્સ તથા ઈલિયટે પુન: લોકપ્રિય કરેલા પદ્યનાટકની કેડી, કેટલાંક ભયસ્થાનો હોવા છતાં, આકર્ષણરૂપ નીવડી સોત્સાહ ખેડાવા માંડી છે એ જોતાં પદ્યનાટકનો પ્રકાર પણ ફરી સ્થિર થશે એવી આશા બંધાઈ છે.

નાટયવિધાનમાં પ્રાણપ્રશ્ન બનતી શૈલીની બાબત સમર્થ નાટયકારને મૂંઝવતી નથી એ ખરું, પરંતુ એ પણ ખરું કે સિદ્ધહસ્ત નાટયકારની યશદા શૈલી નવોદિત નાટયકારને અનુકરણ પેટે ભળાવી દઈ શકાય નહિ. અમુક દેશમાં-સમયગાળામાં લોકપ્રિય-લેખકપ્રિય નીવડેલી શૈલી બીજા દેશમાં બીજા સમયે નિઃસત્ત્વ કે બેહૂદી સુધ્ધાં બની જાય. શેક્સ્પિયર કે કોન્ગ્રીવ, રણછોડભાઈ કે રમણભાઈની શૈલીનું અનુકરણ કરવાનું ન તો સૂચવી શકાય, ન તો વિચારી શકાય. અલબત્ત પ્રશિષ્ટ ઠરેલી શૈલીઓના પરિશીલનમાંથી માર્ગદર્શન મેળવી, પોતાના સમયના પરિબળો તથા રુચિને લક્ષમાં લઈ નિજી નિપુણતા અનુસાર પ્રત્યેક નાટયકાર શૈલીનો પ્રબંધ કરે એમાં વિશેષ નાટયવિવેક જાળવવાની અપેક્ષા રહે છે. શૈલીની આવી વિલક્ષણતાના ઉપલક્ષ્યમાં જ કદાચ, નાટયપ્રબંધ અંગે હેમચન્દ્રના શિષ્યોએ આ ઉદ્‌ગાર કાઢ્યા હશે —

अलंकारमृदुः पन्थाः कथादीनां सुसंचरः ।
दुःसंचरस्तु नाट्यस्य रसकल्लोलसंकुलः ।। २

---

૧. રસિકલાલ છો. પરીખ.

૨. નાટયદર્પણવૃત્તિ; પૃ. ૨૩.

ચાર

લોકનાટ્ય

કોઈ પણ નાટયપરંપરાના વિકાસ અંગે સુદીર્ઘ સમયગાળાની અપેક્ષા રહે તે સ્વાભાવિક ગણાય. ભારતીય નાટયપરંપરા ૨૦૦૦ વર્ષ પૂર્વે પાંગરી હતી એવી માન્યતા આધારભૂત રીતે સ્વીકારાતી થઈ છે, પરંતુ તેના ચોક્કસ પ્રારંભની તથા વચગાળાની ઘણી કડીઓ સંદિગ્ધ હોવાથી તેના ઉદ્‌ભવ-વિકાસ સ્પષ્ટ નક્કી કરી આપવાનું દુષ્કર બનતું આવ્યું છે. અલબત્ત એ અંગે અભ્યાસનિષ્ઠ પ્રયાસો થતા રહ્યા છે ખરા. બહુધા એમ સ્વીકારાયું છે કે ઈશુ પૂર્વેની કેટલીક સદીઓથી માંડી ભારતમાં વિજેતા તુર્કોના આગમન તેમ જ શાસન-સ્થાપન સુધીના સમયગાળામાં નાટયકલા ભારતીય સંસ્કૃતિની વિશિષ્ટ તથા કલાત્મક અભિવ્યકિત બની ચૂકી હતી.

ભારતીય નાટયપરંપરાનો ઉદ્‌ભવ વિદ્વાનો વેદમાં ખોળી બતાવે છે, અને બીજા સાહિત્ય-ગ્રંથોના અભાવે, માત્ર વેદો જ ભારતીય સાહિત્યપરંપરાના આધારગ્રંથો ગણાયા હોઈ આ સંશોધન-રીતિ અસ્વાભાવિક નહિ લાગે. વૈદિક સાહિત્યમાં મળી આવતી નાટય-વિધાનની વિશેષતાઓમાં ઋચાઓનું સંવાદ-નિરૂપણ તેમ જ પુરુરવા-ઉર્વશીનું ધાર્મિક રંગોથી મુકત અને કેવળ 'રોમેન્ટિક' વસ્તુ* મુખ્ય ગણાય. એ ખરું કે વેદકાલીન આર્યોની નાટયરીતિમાં નાટયસ્વરૂપ સુનિશ્ચિત વા સ્થિર બન્યું નહિ હોય. બહુધા જન- સમાજમાં પરિચિત હોય તેવી કથા-વાર્તાની સંવાદપ્રધાન રજૂઆત થતી હશે અને સમકાલીન કલાપ્રકારોનો પણ આ સંવાદ-રજૂઆતને લાભ મળતો રહ્યો હશે. કઠપૂતળીની પ્રથાએ આ નાટયરીતિને મહત્ત્વનો વિકાસ-વેગ આપ્યો એવી દલીલ થાય છે એ આ ઉપ-લક્ષ્યમાં. વૈદિક [યાવિધિ વેળાના ઋચા-સંવાદો અને કઠપૂતળીના પ્રયોગો ઉપરાંત નાટયોદ્‌ભવ અંગે ત્રીજી બાબત પણ વિચારાઈ છે. મહાકાવ્ય પછીના ગાળામાં પુરાણ તથા મહાકાવ્યોનું કથાસાહિત્ય સુતો (પાછળથી કદાચ સૂત્રધાર) લલકારી-ગાઈ રજૂ કરતા તેમાંથી ભારતીય નાટયપરંપરાનો ઉદ્‌ભવ થયાનો મત પણ નોંધાયો છે.§ આ પરંપરાની પ્રાચીનતા, તેના ઉદ્‌ભવ અંગેનાં પરિબળો તથા પ્રેરણાતત્ત્વ તેમ જ તેના લક્ષણવિશેષ સમજવા માટે નાટયશાસ્ત્રનાં દેવી ઉદ્‌ભવ અંગેનો ઉલ્લેખ પણ લક્ષમાં લેવાવો જોઈએ.

---

* ઋગ્વેદ : ૧૦ : ૯૫

§ *Sanskrit Drama (Indian Drama).*

ત્રેતાયુગના આગમન વખતે જીવનની કલુષિતતાથી ચિંતિત બની ઈન્દ્રે બ્રહ્માને પાંચમો સાર્વવર્ણિક વેદ રચવા વિનંતી કરી તે પરથી બ્રહ્માએ ઋગ્વેદમાંથી પાઠ્ય, સામવેદમાંથી સંગીત, યજુર્વેદમાંથી કાર્ય અને અથર્વવેદમાંથી રસ લઈ આ પાંચમા નાટ્યવેદની રચના કરી તેની રજૂઆતનું કાર્ય ભરતને સોંપ્યું એવો ઉલ્લેખ છે. એની વિશેષ વિગત જતી કરીએ તોપણ આ પુરાણકથાનું બીજું પાર્થિવ પાસું વધારે પ્રસ્તુત જણાશે. ભજવણીની સફળતાથી ઉન્મત્ત થયેલા ભરતપુત્રોએ ઋષિની મજાક કરતું પ્રહસન યોજ્યું અને ગુસ્સે થયેલા ઋષિઓએ ભરતોને પૃથ્વી પર ધકેલ્યા અને શૂદ્ર રૂપે અવતરેલા આ વંશજોએ નહુષ રાજાના આશ્રય નીચે પૃથ્વીલોકમાં નાટ્યકલાનો વિસ્તાર કર્યો. સાર્વવર્ણિકતાનો ઉદ્દેશ તથા શૂદ્ર વર્ણ દ્વારા થતી ભજવણી એ બે મુદ્દા લોકનાટ્ય-પરંપરાના સંદર્ભમાં અગત્યના હોઈ અત્રે નોંધી લેવા જોઈએ.

આ ઉપરાંત, ઉત્તર બિહારની રામગઢ ટેકરીની સીતાબેંગા તથા જોગીમારા ગુફાઓમાં મળી આવેલા, ઈ. સ. પૂર્વે ૩૦૦ની આસપાસના શિલાલેખો પરથી વ્યવસ્થિત નાટ્ય-કલાનો પણ પુરાવો મળ્યો જણાય છે. સીતાબેંગા ગુફામાં ખડકમાં અવ્યવસ્થિત રીતે કોતરેલી રંગભૂમિ જણાઈ આવી છે. જોગીમારાના શિલાલેખમાં એક નટી તથા કલા-કારના પ્રણયનો અર્વાચીન લાગે તેવો ઉલ્લેખ મળી આવ્યો છે. એટલે વિદ્વાનો ભારતીય નાટકનો પ્રારંભિક ઈતિહાસ ઈ. સ. પૂર્વેની પાંચમી સદીમાં મૂકતા થયા છે.* ગ્રીક નાટકની રસસૃષ્ટિ લગભગ આ અરસામાં જ મહોરી હોવાથી તથા સિકંદરની ચઢાઈ નિમિત્તેના ગ્રીક-સંપર્કના કારણસર ભારતીય નાટ્યપરંપરા પરત્વે ગ્રીક નાટ્યસંસ્કારોની નિર્ણાયક અસર પડી છે એવી બહુધા પશ્ચિમી વિવેચકોની દલીલ પણ હવે નિરસ્ત થઈ હોવાથી ઉલ્લેખ પૂરતું જ મહત્ત્વ ધરાવે છે. ગ્રીક નાટકોની માહિતી ભારત આવતી થઈ ત્યારે તો ભારતીય નાટકનું બંધારણ સુનિશ્ચિત થઈ ચૂક્યું હતું, છતાં શ્રી ચેટરજી બંનેના સામ્ય પેટે એક શક્યતા ચર્ચી બતાવે છે. પુરાણ વગેરેના નાયક-નાયિકનાં પરાક્રમો આલેખતાં ઉદાત્ત ગંભીર નાટકો તથા ઉચ્ચ તેમ જ સામાન્ય થરના સમકાલીનોની રહેણીકરણી આલેખતાં ઓછા ગંભીર નાટકો એમ બે ભાગ પાડી તેઓ બીજા પ્રકારનાં નાટકોને 'Comedy of manners' કહી મિનેન્ડરની 'Neo-Attic-comedy' સાથે ઉપલક સરખાપણું બતાવી વિશેષ દુરાકૃષ્ટ ફલિત તારવતા નથી. સાંપ્રત જીવનની સામાજિક સામગ્રીની આવી હાસ્યમૂલક માવજત કરવાની આ ખાસિયત પણ લોકનાટ્યપરંપરાના અભ્યાસમાં વિશેષ ઉલ્લેખનીય ગણાય.

---

* S. K. Chatterji: *Indian Drama.*

ચાર

લેાકનાટ્ય

કોઈ પણ નાટયપરંપરાના વિકાસ અંગે સુદીર્ઘ સમયગાળાની અપેક્ષા રહે તે સ્વાભાવિક ગણાય. ભારતીય નાટયપરંપરા ૨૦૦૦ વર્ષ પૂર્વે પાંગરી હતી એવી માન્યતા આધારભૂત રીતે સ્વીકારાતી થઇ છે, પરંતુ તેના ચેાક્કસ પ્રારંભની તથા વચગાળાની ઘણી કડીઓ સંદિગ્ધ હેાવાથી તેના ઉદ્ભવ-વિકાસ સ્પષ્ટ નક્કી કરી આપવાનું દુષ્કર બનતું આવ્યું છે. અલબત્ત એ અંગે અભ્યાસનિષ્ઠ પ્રયાસેા થતા રહ્યા છે ખરા. બહુધા એમ સ્વીકારાયું છે કે ઈશુ પૂર્વેની કેટલીક સદીઓથી માંડી ભારતમાં વિજેતા તુર્કોના આગમન તેમ જ શાસન-સ્થાપન સુધીના સમયગાળામાં નાટયકલા ભારતીય સંસ્કૃતિની વિશિષ્ટ તથા કલાત્મક અભિવ્યકિત બની ચૂકી હતી.

ભારતીય નાટયપરંપરાનેા ઉદ્ભવ વિદ્વાનેા વેદમાં ખેાળી બતાવે છે, અને બીજા સાહિત્ય-ગ્રંથેાના અભાવે, માત્ર વેદેા જ ભારતીય સાહિત્યપરંપરાના આધારગ્રંથેા ગણાયા હેાઈ આ સંશેાધન-રીતિ અસ્વાભાવિક નહિ લાગે. વૈદિક સાહિત્યમાં મળી આવતી નાટય-વિધાનની વિશેષતાઓમાં ઋચાઓનું સંવાદ-નિરૂપણ તેમ જ પુરુરવા-ઉર્વશીનું ધાર્મક રંગેાથી મુકત અને કેવળ 'રેામેન્ટિક' વસ્તુ* મુખ્ય ગણાય. એ ખરું કે વેદકાલીન આર્યોની નાટયરીતિમાં નાટયસ્વરૂપ સુનિશ્ચિત વા સ્થિર બન્યું નહિ હેાય. બહુધા જન- સમાજમાં પરિચિત હેાય તેવી કથા-વાર્તાની સંવાદપ્રધાન રજૂઆત થતી હશે અને સમકાલીન કલાપ્રકારેાનેા પણ આ સંવાદ-રજૂઆતને લાભ મળતેા રહ્યો હશે. કઠપૂતળીની પ્રથાએ આ નાટયરીતિને મહત્ત્વનેા વિકાસ-વેગ આપ્યેા એવી દલીલ થાય છે એ આ ઉપ-લક્ષ્યમાં. વૈદિક [યાવિધિ વેળાના ઋચા-સંવાદેા અને કઠપૂતળીના પ્રયેાગેા ઉપરાંત નાટયોદ્ભવ અંગે ત્રીજી બાબત પણ વિચારાઈ છે. મહાકાવ્ય પછીના ગાળામાં પુરાણ તથા મહાકાવ્યોનું કથાસાહિત્ય સુતેા (પાછળથી કદાચ સૂત્રધાર) લલકારી-ગાઈ રજૂ કરતા તેમાંથી ભારતીય નાટયપરંપરાનેા ઉદ્ભવ થયાનેા મત પણ નેાંધાયેા છે.§ આ પરંપરાની પ્રાચીનતા, તેના ઉદ્ભવ અંગેનાં પરિબળેા તથા પ્રેરણાતત્ત્વ તેમ જ તેના લક્ષણવિશેષ સમજવા માટે નાટયશાસ્ત્રનો દેવી ઉદ્ભવ અંગેનેા ઉલ્લેખ પણ લક્ષમાં લેવાવેા જોઈએ.

---

* ઋગ્વેદ : ૧૦ : ૯૫

§ *Sanskrit Drama (Indian Drama).*

ત્રેતાયુગના આગમન વખતે જીવનની કલુષિતતાથી ચિંતિત બની ઈન્દ્રે બ્રહ્માને પાંચમો સાર્વવર્ણિક વેદ રચવા વિનંતી કરી તે પરથી બ્રહ્માએ ઋગ્વેદમાંથી પાઠ્ય, સામવેદમાંથી સંગીત, યજુર્વેદમાંથી કાર્ય અને અથર્વવેદમાંથી રસ લઈ આ પાંચમા નાટ્યવેદની રચના કરી તેની રજૂઆતનું કાર્ય ભરતને સોંપ્યું એવો ઉલ્લેખ છે. એની વિશેષ વિગત જતી કરીએ તોપણ આ પુરાણકથાનું બીજું પાર્થિવ પાસું વધારે પ્રસ્તુત જણાશે. ભજવણીની સફળતાથી ઉન્મત્ત થયેલા ભરતપુત્રોએ ઋષિની મજાક કરતું પ્રહસન યોજ્યું અને ગુસ્સે થયેલા ઋષિઓએ ભરતોને પૃથ્વી પર ધકેલ્યા અને શૂદ્ર રૂપે અવતરેલા આ વંશજોએ નહુષ રાજાના આશ્રય નીચે પૃથ્વીલોકમાં નાટ્યકલાનો વિસ્તાર કર્યો. સાર્વવર્ણિકતાનો ઉદ્દેશ તથા શૂદ્ર વર્ણ દ્વારા થતી ભજવણી એ બે મુદ્દા લોકનાટ્ય-પરંપરાના સંદર્ભમાં અગત્યના હોઈ અત્રે નોંધી લેવા જોઈએ.

આ ઉપરાંત, ઉત્તર બિહારની રામગઢ ટેકરીની સીતાબેંગા તથા જોગીમારા ગુફાઓમાં મળી આવેલા, ઈ. સ. પૂર્વે ૩૦૦ની આસપાસના શિલાલેખો પરથી વ્યવસ્થિત નાટ્ય-કલાનો પણ પુરાવો મળ્યો જણાય છે. સીતાબેંગા ગુફામાં ખડકમાં અવ્યવસ્થિત રીતે કોતરેલી રંગભૂમિ જણાઈ આવી છે. જોગીમારાના શિલાલેખમાં એક નટી તથા કલા-કારના પ્રણયનો અર્વાચીન લાગે તેવો ઉલ્લેખ મળી આવ્યો છે. એટલે વિદ્વાનો ભારતીય નાટકનો પ્રારંભિક ઈતિહાસ ઈ. સ. પૂર્વેની પાંચમી સદીમાં મૂકતા થયા છે.* ગ્રીક નાટકની રસસૃષ્ટિ લગભગ આ અરસામાં જ મહોરી હોવાથી તથા સિકંદરની ચઢાઈ નિમિત્તેના ગ્રીક-સંપર્કના કારણસર ભારતીય નાટ્યપરંપરા પરત્વે ગ્રીક નાટ્યસંસ્કારોની નિર્ણાયક અસર પડી છે એવી બહુધા પશ્ચિમી વિવેચકોની દલીલ પણ હવે નિરસ્ત થઈ હોવાથી ઉલ્લેખ પૂરતું જ મહત્ત્વ ધરાવે છે. ગ્રીક નાટકોની માહિતી ભારત આવતી થઈ ત્યારે તો ભારતીય નાટકનું બંધારણ સુનિશ્ચિત થઈ ચૂક્યું હતું, છતાં શ્રી ચેટરજી બંનેના સામ્ય પેટે એક શક્યતા ચર્ચી બતાવે છે. પુરાણ વગેરેના નાયક-નાયિકનાં પરાક્રમો આલેખતાં ઉદાત્ત ગંભીર નાટકો તથા ઉચ્ચ તેમ જ સામાન્ય થરના સમકાલીનોની રહેણીકરણી આલેખતાં ઓછા ગંભીર નાટકો એમ બે ભાગ પાડી તેઓ બીજા પ્રકારનાં નાટકોને 'Comedy of manners' કહી મિનેન્ડરની 'Neo-Attic-comedy' સાથે ઉપલક સરખાપણું બતાવી વિશેષ દુરાકૃષ્ટ ફલિત તારવતા નથી. સાંપ્રત જીવનની સામાજિક સામગ્રીની આવી હાસ્યમૂલક માવજત કરવાની આ ખાસિયત પણ લોકનાટ્યપરંપરાના અભ્યાસમાં વિશેષ ઉલ્લેખનીય ગણાય.

---

* S. K. Chatterji: *Indian Drama.*

સંસ્કૃત નાટયપ્રણાલી મુજબ ઉદાત્ત પાત્રો સંસ્કૃતમાં અને ગૌણ તેમ જ સાધારણ પાત્રો પ્રાકૃત કે મધ્યમ હિંદી-આર્ય ભાષા વાપરતાં જણાય છે. પરંતુ ઉત્તરોત્તર સંસ્કૃત ભાષાનો જનસંપર્ક ઘટતો જવાથી તથા નાટયલેખન પંડિતવર્ગનો વિદ્યાવ્યાસંગ બનતો રહેવાથી નાટક પરત્વેનાં લોકાકર્ષણ તેમ જ લોકાશ્રય ઘટતાં રહ્યાં જણાશે. વળી, રાજ્યાશ્રય મળતો રહેવાથી ક્રમશ: નાટયપ્રવૃત્તિ દરબારી-કલા (Court-art) તરીકે સ્થગિત થતી રહી જણાય છે. સંસ્કૃત ભાષાની લોકવિમુખતાને કારણે જ કદાચ બુદ્ધ ભગવાને પોતાના ધર્મોપદેશમાં લોકભાષા વાપરવાનું ઉચિત માન્યું હશે.* આ અરસામાં પ્રાકૃત ભાષાના કવિઓએ પણ નાટયશૈલીમાં નવપ્રસ્થાન કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો જણાય છે. સટ્ટક§ નામના સાહિત્યપ્રકારમાં સંસ્કૃત ભાષાને દૂર કરી, તમામ પાત્રોના સંવાદોમાં પ્રાકૃત ભાષા દાખલ કરવામાં આવે છે. 'રંભામંજરી'નો લેખક નયચન્દ્ર તો મરાઠી પણ આમેજ કરતો જણાય છે. સંસ્કૃતથી વિમુખ તથા અજ્ઞાન જનસમૂહની રુચિની આ રીતે તરફદારી કરી, તેને અનુલક્ષી લેખનપ્રવૃત્તિ હાથ ધરવાની પ્રાકૃતના કવિઓની મનોવૃત્તિ ભાષાકીય-સાંસ્કૃતિક સંક્રાંતિની મહત્ત્વની ઘટના ગણાય, કેમ કે લાંબી સાહિત્યિક પરંપરા પછી લોકમાનસના–લોકરુચિના આવા સ્પષ્ટ સ્વીકારમાં લોકનાટય-પરંપરાના ઉદ્‌ભવની પ્રારંભિક ભૂમિકા શોધી શકાય ખરી. જોકે લોકમાંગથી જન્મેલા પ્રાકૃત નાટકને રાજ્યાશ્રય તથા વિદ્વદ-પ્રોત્સાહન ન મળવાથી આ પ્રવૃત્તિ મૂળ નાંખી શકી જણાતી નથી. ટૂંકમાં, તુર્કોના આગમન વખતે બંને પ્રવૃત્તિઓ મૃતપ્રાય: વા લગભગ નષ્ટ થયાની હાલતમાં હતી એમ કહી શકાશે.

મૂર્તિરૂપ કલાપ્રકારોનો કુરાનમાં નિષેધ હોવાથી મુસ્લિમ સંસ્કૃતિમાં નાટયપ્રણાલી ઉદ્‌ભવી જણાતી નથી. કદાચ આવી ધાર્મિક માન્યતાના પ્રભાવને લીધે જ અરબી, પર્શિયન

* "Oddly enough, Sanskrit by the time India's first dramatist appeared had already become something of a scholar's language and preserve of the religious Pundits. It had lost touch with the people pretty much in the same way that Greek and Latin in Europe become dead...... In fact, one of Buddha's great reforms was to use the vernacular instead of Sanskrit in his religious teachings."–FAUBION-BOWERS : *Theatre in the East*; p. 17.

§ કુલ છ સટ્ટક નોંધાયા છે—કર્પૂરમંજરી (રાજશેખર); રંભામંજરી (નયચન્દ્ર); ચન્દ્રલેખા (રુદ્રસેન); વિલાસવતી (મારકંડે); શૃંગારમંજરી (વિશ્વેશ્વર) તથા આનંદસુંદરી (ઘનશ્યામ).

તથા તુર્કી જેવી ભાષામાં નાટ્યપ્રકાર અપરિચિત તથા વણખેડાયેલો રહ્યો જણાશે. પરિણામે, ભારતમાંના ૩૦૦ વર્ષના મુસ્લિમ શાસન દરમિયાન સંગીત, ચિત્રકલા તથા સ્થાપત્ય જેવી કલાપ્રવૃત્તિઓને પ્રોત્સાહન મળવા છતાં § રંગભૂમિ તેમ જ અભિનયપ્રવૃત્તિની સદંતર ઉપેક્ષા થતી રહી હોવાથી સુદઢ નાટ્યપરંપરાના અનુસંધાનમાં બીજો રાજકીય વિકાસ-બાધ નડયો કહેવાય.

એકંદરે તો આ વિક્ષુબ્ધ સમયગાળામાં સર્જનાત્મક તથા સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિ અવ્યવસ્થિત બનેલી વા ગૂંગળાયેલી જણાશે ખરી, પરંતુ ૧૨થી ૧૫મી સદી દરમિયાન, કદાચ ધર્મ-ચેતનાના પ્રતિકાર રૂપે, કૃષ્ણભકિતનો પ્રસાર વેગ પકડે છે અને રાસનાટકો તથા રાસલીલા જેવા પ્રકારો પણ ગામેગામ પહોંચતા થાય છે. એટલે ધર્મવિષયક જાગરૂકતાથી આ ગાળાની સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિને તાત્કાલિક પ્રેરણા-બળ મળતું રહ્યું ગણાય ખરું.

મધ્યકાલીન યુગના પશ્ચિમ યુરોપના 'મિરેકલ્સ' તેમ જ 'મિસ્ટરીઝ' ની જેમ આ ગાળામાં પણ ધાર્મિક સંસ્કારો નિમિત્તે નાટ્યપરંપરાની અભિવ્યકિત થતી જણાય છે. દેશના જુદા જુદા ભાગોના સ્થિતિસંજોગ પ્રમાણે આ અભિવ્યકિતના પ્રકારોમાં ઓછું-ઝાઝું વૈવિધ્ય જોવા મળ્યા કરવાનું, પરંતુ એ તમામની મૂળ ગંગોત્રી એક જણાશે. આમ, બંગાળના યાત્રા-કીર્તનિયા કે પાલ-ગાન, બિહારની વિદેશિયા, ઉત્તર ભારતના રાસ, નૌટંકી, સ્વાંગ કે ભાંડ, રાજસ્થાનના રાસ તથા ઝુમર, મહારાષ્ટ્રના લળિત તથા તમાશા, આંધ્રના ભગવતમેલ અને ગુજરાતની ભવાઇ કે રામલીલામાં બાહ્યભેદ છતાં તાત્ત્વિક તફાવત ન-જેવો જણાવાનો.

આજે વ્યાપક રીતે આ પ્રવૃત્તિને લોકનાટ્ય (Popular drama) તરીકે ઓળખાવાય છે. સંસ્કૃત નાટક તથા આધુનિક નાટકના વચગાળાની આ અગત્યની નાટ્યપરંપરામાં નિરક્ષર તેમ જ સરલહૃદયી જનસમૂહને કેન્દ્રમાં રખાયો હતો એ તેનું લક્ષણવિશેષ ગણાય. લોકનાટ્યનું બંધારણ લોકશાહીમય તથા વિશિષ્ટ ઢબનું બનવાનું કારણ હોય તો આ. અરાજક દેશસ્થિતિ દરમિયાન ધાર્મિક સભાનતા નિમિત્તે જનસમાજનું સર્વાંગીણ પ્રજાતત્ત્વ જાળવવાના હેતુથી, ધર્મભાવના પુષ્ટ કરતી સામગ્રી છૂટથી આમેજ થઇ હોય તો

§ "The great Mohammedan invasions from 12th to 15th centuries paralysed most Hindu artistic activities......Aside from the abstract arts of architecture and music, and the one important exception, painting the Muslim domination of India was aesthetically stifling."
—FAUBION BOWERS: THEATRE IN THE EAST; pp. 6-7.

લોકનાયકોની એ યોજના સયુંક્તિક ગણાય. ભવાઈના વેશોમાં સાંપ્રત સમાજ જીવનનો હાસ્ય-રસિક ચિતાર પણ એવી જ છૂટથી ગૂંથાતો આવે છે એ તેની વિશિષ્ટતા ગણાય ખરી. વળી, લોકાકર્ષણ જાળવી રાખવાના હેતુથી જ કદાચ આ પ્રવૃત્તિ ધાર્મિક સ્થળો તેમ જ ઉત્સવો સાથે સાંકળી લેવાઈ હશે. બીજી નોંધપાત્ર બીના એ પણ ખરી કે આ લોક-હિતેષી પ્રવૃત્તિમાં પાંડિત્ય-પ્રદર્શનનો વા સ્વૈરવિહારનો છેદ ઊડી ગયો હોવાથી, સર્જક પક્ષે વિદ્વત્તાનો વ્યામોહ વળગેલો જણાશે નહિ; આવી તમામ સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિમાં સામાજિક કર્તવ્યની સભાનતા અગ્રેસર હતી એમ પણ કહી શકાય. સરળતા સાચવીને અસરકારકતા ઉપસાવવાના હેતુથી, આ સામગ્રી બહુધા પ્રાદેશિક લોકબોલીમાં રજૂ કરાતી એટલું જ નહિ, નૃત્ય-ગીત-સંગીત તેમ જ સુગમ-સુગેય પદ્ય વડે સમગ્ર રજૂઆતની રસપ્રદ માવજત કરવામાં આવતી. સમકાલીન જનસમૂહનાં મનોવલણ, રુચિતંત્ર તથા સંસ્કાર-ઘડતરની આવશ્યકતાઓએ આ પરંપરામાં નિર્ણાયક ભાગ ભજવ્યો હોઈ લોકનાટયની મુલવણીમાં એ હકીકત અભ્યાસ-ઉપકારક ઠરવાની.

પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટક અને અર્વાચીન નાટયસાહિત્યના અવાંતર કાળની ગુજરાતની લોકનાટય પરંપરા તે ભવાઈ; જોકે, બેમાંથી એકેય સાથે તેને અસંદિગ્ધ કાર્યકારણ સંબંધ જણાશે નહિ. રાષ્ટ્રવ્યાપી દેશસ્થિતિના અનુસંધાનમાં તમામ લોકનાટયનો- અને એટલે ભવાઈનો પણ--ઉદ્‌ભવ સ્વતંત્ર ગણાય. લોકહિત-ચિંતા, ધર્મપરાયણતા તથા નાટય-સંસ્કારો જેવી વૃત્તિઓનો પરસ્પર અર્થસાધક સુમેળ ગોઠવાઈ ગયો એ ખરું.

ભવાઈ પ્રધાનતયા ગ્રામીણ મનોરંજનનો પ્રકાર જણાય છે. ખેતીકામના પરિશ્રમને દૂર કરનારા ઉત્સવોની યોજના તથા આનંદપ્રમોદની પ્રવૃત્તિમાંથી ભવાઈનો આવિષ્કાર થયો હોય તો એ સ્વાભાવિક અવશ્ય લાગે. આવી મનોરંજક પ્રવૃત્તિને શક્તિપૂજાની ક્રિયાવિધિ સાથે સાંકળી લઈ, ખેતીની મોસમ પછીના નવરાત્રિના પવિત્ર તહેવારોમાં ગોઠવી દઈ ધાર્મિક સંસ્કારોનો ઓપ ચઢાવાયો હોય એવું પણ બને. ધાર્મિક સંસ્કરણની આ પ્રક્રિયાથી શ્રદ્ધાળુ પ્રજામાનસને સંસ્કારસિંચનનો લાભ મળવા ઉપરાંત, ભવાઈનું સામાજિક ગૌરવ વધવા સાથે સમાજજીવનમાં તેની સ્થિર પરંપરા પણ બંધાવા લાગી. સામાજિક અંધાધૂંધી તેમ જ ઓછીવત્તી ધર્માંધ પ્રવૃત્તિના ટાણે સમાજવ્યવસ્થા તથા સ્વધર્મના રક્ષણ અંગેની લોકનાયકોની ચિંતા પણ આ વલણમાં વ્યક્ત થઈ કહેવાય.*

---

* ભવાઈ--પ્રસારમાં આડકતરી રીતે પણ આવી ધર્મ-સંસ્કારોની અથડામણ નિમિત્ત બન્યાની હકીકત આ સંદર્ભમાં અર્થદ્યોતક ગણાય. હેમાળા પટેલ નામના પોતાના પાટીદાર મિત્રની રૂપવાન-ગુણવાન કન્યા ગંગાને, અલાઉદ્દીન ખીલજીના ગુજરાતમાં ચઢી

ભવાઈના ધર્મ સાથેના આવા સંલગ્નથી આ પ્રવૃત્તિ પર નભતા 'ભવાયા'ના રોજી-પોપણનો પ્રશ્ન પણ સરળતાથી ઊકલી ગયો જણાશે. સમાજના વિવિધ વર્ગની આવડતને મોકળાશ આપનારી, સામૂહિક ઢબે તેની જવાબદારી ઉપાડી લેનારી અને આનંદપ્રમોદને સામાજિક માળખામાં યોગ્ય સ્થાન આપનારી આ સમાજવ્યવસ્થા પણ રસપ્રદ લાગ્યા વિના નહિ રહે. આ સંદર્ભમાં એ પણ નોંધવું જોઈએ કે ભવાઈ લોકસમૂહમાં જન્મી, લોકવર્ગ દ્વારા પોષાઈ, લોકમાનસને કેન્દ્રમાં રાખી જીવતી-નભતી હોવાથી આ યથાર્થનામી લોક-પરંપરા માટે પણ લોકશાહી વિશેની પ્રસિદ્ધ વ્યાખ્યા લાગુ પાડી શકાય.

ભવાઈની વ્યુત્પત્તિ નિમિત્તે 'ભવ-વહી' (જગતનું જમા-ઉધારનું ચિત્ર),* 'ભાવ' (અર્થાત્ નટ), § 'ભગવતી-યજન' (શક્તિપૂજાના અનુસંધાનમાં)× તથા 'ભાવન' (સંગીતાશ્રિત જૈન સ્તવન વા મધ્યકાલીન રચનાપ્રકાર)† જેવા શબ્દો સૂચવાયા છે. આ અંગે એકંદરે વિચાર કરતાં એમ જણાશે કે ભવાઈ-પરંપરાનો મુખ્ય સંબંધ ધાર્મિક સંસ્થા વા વિધિ—એટલે કે શક્તિપૂજા--તથા નટવર્ગ-એટલે કે ભવૈયા—સાથે દઢ રીતે સ્થપાયો હોવો જોઈએ. આમાં કાળક્રમે પ્રથમ સંબંધ ઘસાઈ ગયો, તો બીજો સંબંધ વ્યાવર્તક લક્ષણ તરીકે ઘનિષ્ઠ બની આવ્યો જાણે.

આવેલા સરદાર જહાનરોજના સકંજામાંથી—જનાનામાંથી છોડાવવા માટે ભવાઈ સાહિત્યના આદ્ય સર્જક અસાઈતે વર્ણશ્રેષ્ઠ બ્રાહ્મણત્વની દરકાર કર્યા વિના, સરદારની માગણી મુજબ તે પાટીદાર કન્યા સાથે ભાણે બેસવાનું સ્વીકાર્યું; સાથે સાથે સિદ્ધપુર ગામનો તથા ઔદિચ્ય બ્રાહ્મણ જ્ઞાતિનો તિરસ્કાર પણ આવકાર્યો. સિદ્ધપુરથી હિજરત કરી અસાઈત પોતાના ત્રણ પુત્રો સાથે ઊંઝા આવ્યા. હેમાળા પટેલે થોડી જમીન બક્ષિસ કરી તામ્રપત્ર ઉપર કડવા પાટીદારની સમસ્ત જ્ઞાતિ તરફથી વંશપરંપરાના અમુક હક લખી આપ્યા, જે હજુ પળાય છે. ઊંઝામાં સ્થિર થઈ અસાઈતે ૩૬૦ વેશો લખ્યા અને પોતાના પુત્રોની મદદથી ભજવવા શરૂ કર્યા, એવો ઉલ્લેખ થતો રહ્યો છે.

* શ્રી જયશંકર 'સુંદરી'.

§ હરિલાલ ધ્રુવ તથા શ્રી ડોલરરાય માંકડ.

× શ્રી અનંતરાય રાવળ. જેમ 'ગર્ભદીપ' માંથી 'દીપ'નો લોપ થઈ 'ગર્ભ'માંથી 'ગરબ'-'ગરબો' બન્યું, તેમ 'ભગવતી યજન'માંથી 'યજન'નો લોપ થઈ 'ભગવતી' પરથી 'ભઅવઈ'-ભવાઈ.

† શ્રી રસિકલાલ છોટાલાલ પરીખ; મત-સમર્થન : ડૉ. સુધાબહેન દેસાઈ.

ભવાઈ કરનારી તરગાળા કોમ મૂળ આનર્ત એટલે ઉત્તર ગુજરાતની રહેવાસી, તેઓ ઔદિચ્ય, શ્રીમાળી તથા વ્યાસ બ્રાહ્મણોમાંથી ઊતરી આવ્યા એવો ઉલ્લેખ થયેલો છે. અસાઈતના ત્રણ પુત્રોનાં ત્રણ ઘરો પરથી તેમનો ત્રણ ઘરવાળા તરીકે નામોલ્લેખ થતો, તેમાંથી અનુક્રમે અપભ્રંશ દ્વારા ટૂંકાઈને 'ત્રણ ઘરાળા' 'ત્રાગાળા' અથવા 'તરગાળા' જેવું જાતિવાચક નામ જન્મ્યું એવો તર્ક કરાયો છે. આ કોમ ત્રણ જાતિના બ્રાહ્મણોની બનેલી હોઈ 'ત્રણ ગાળા' નામ અપાયું હોય એવી પણ રજૂઆત થઈ છે. બહુધા 'નાયક' અટક અપનાવતી આ કોમ ભવાઈ કરતી હોવાથી 'ભવાઈયા' તરીકે પણ ઓળખાતી થઈ છે.† શબ્દની વ્યુત્પત્તિ ગમે તે હો પરંતુ તેમની ખાસિયતો સ્પષ્ટ છે. ભવાઈ-પરંપરા લક્ષમાં લેતાં એમ કહી શકાય કે આ કોમ સ્મરણશકિત, અનુકરણશકિત, આનુવંશિક કલા, ગીત-સંગીત-નૃત્ય તથા અભિનય તેમ જ શીઘ્ર વકતૃત્વની બાબતોમાં નિપુણ હશે. સામાજિક બહિષ્કારમાંથી વેગ પકડતી પ્રવૃત્તિ વ્યાપક જનસમૂહની મહત્ત્વની સંસ્કારપ્રવૃત્તિ તથા મનોરંજનપ્રવૃત્તિ બની ચાર સદી સુધી લોકચાહના મેળવતી રહે એ હકીકતમાં આ વારસાગત કલા-દાક્ષિણ્યનો ફાળો પણ નિર્ણાયક ગણવો રહ્યો.

ભવાઈમાં રજૂ થતી સામગ્રી 'વેશ' શબ્દથી ઓળખાય છે. અસાઈતે લખેલા મનાતા ૩૬૦ વેશોમાંથી ૩૦૦ જેટલા વેશો હાથ લાગતા નથી, તો ઉપલબ્ધ વેશોમાં કેટલાક પાછળથી ઉમેરાયા હોવાનો પણ સંભવ છે. આ પૈકી અવારનવાર ભજવાતા રહેલા તેમ જ લોકપ્રિય થતા રહેલા વેશો જ પ્રચારમાં રહ્યા જણાય છે. આ વેશ-સાહિત્ય મુખ્યત્વે મૌખિક ઢબે જન્મ્યું-વિકસ્યું હોવાથી, મૂળ વેશ-પાઠ બદલાતા વાતાવરણ તથા વેશ લેતા ભવાયાની 'સૂઝ' પ્રમાણે સંવર્ધિત થતો રહ્યો હોય એ બનવાજોગ ખરું. માટે જ, આજે વાંચવા-જોવા મળતા વેશનો પાઠ ક્ષેપક વગરનો મૂળ કે અધિકૃત પાઠ છે એમ ભાગ્યે જ કોઈ કહી શકે.

ધાર્મિક વા પૌરાણિક ('રામ-લક્ષ્મણ', 'મહાદેવ-પાર્વતી', 'કાન-ગોપી' વગેરે), ઐતિહાસિક ('શૂરો રાઠોડ', 'જસમા ઓડણ', 'વીકો સિસોદિયો' વગેરે) તથા સામાજિક ('જુદણ', 'કજોડો', 'મિયાંબીબી' વગેરે) એમ વેશના સામગ્રીવાર ત્રણ વિભાગ પડી શકે. 'મડમ', 'પારસી' વગેરેનો પાછળથી ઉમેરાયેલા વેશો તરીકે ઉલ્લેખ થઈ શકે. ભવાઈ-પરંપરામાં, જેમ બંગાલી 'યાત્રા' શબ્દ પરથી 'જાત્ર—જાતર' શબ્દપ્રયોગનો પ્રવેશ થયો

---

† જુઓ : શ્રી જયશંકર 'સુંદરી'નો લેખ 'ભવાઈ અને તરગાળા'; પૃ. ૭૧ (રંગભૂમિ પરિષદ : ૩૭-૩૯).

જણાય છે* તેમ ઉત્તર ભારતના લેાકનાટ્યનેા ‘સ્વાંગ’ શબ્દ પણ ‘વેશ’ના પર્યાય રૂપે ચલણી થયેા જણાય છે. ‘સ્વાંગ લેવેા’ તથા ‘વેશ કાઢવેા’ જેવા ક્રિયાપદો કે રૂઢિ-પ્રયેાગેા દ્વારા ભવાઇ-વેશની લાક્ષણિકતા પણ વ્યકત થયેલી જોવ મળશે.

એ અર્થ-સંકેત લક્ષમાં લેતાં જણાઇ આવશે કે ભવાઇમાં ઈતિહાસ-પુરાણ કે સમાજ-જીવનનાં પાત્રોનેા સ્વાંગ વા વેશ કાઢવામાં આવતેા હેાવેા જોઇએ; એ રીતે વેશની સાભિનયતા પર પણ ભાર મુકાયેા જણાશે. વેશલેખનમાં પાત્રને આધાર-સ્થંભ રાખી, તેની આસપાસ પ્રસંગેાની માંડણી તથા સંવાદેાની યેાજના કરાયેલી જોવા મળવાની. પરિણામે પ્રત્યેક વેશ પાત્ર-વાર્તાનેા સ્વતંત્ર ટુકડેા બની ગયેા માલૂમ પડે છે. પરંતુ આ પાત્રાશ્રિત આયેાજનમાં સુરેખ કે જીવંત પાત્રચિત્રણની અપેક્ષા રાખી શકાશે નહિ. ધાર્મિક અથવા પૌરાણિક સામગ્રીના વેશેામાં અભિનય તથા નૃત્ય-સંગીત વડે બહુધા જે તે દેવ-દેવી (ગણપતિ, કાલિકા વગેરે)ની સ્તુતિ-ઉપાસના થતી રહે તેા ઈતિહાસ કે લેાકકથાની સામગ્રીના વેશેામાં બહુધા લેાકપરિચિત નાયક-નાયિકાના (હમીર રત્ના, જસમા ઓડણ, વગેરે) પ્રણય અને પરાક્રમના, શૌર્ય અને સ્વાપર્ણના કિસ્સા ગૂંથાયા કરે. સમકાલીન સામગ્રીના વેશેામાં સમાજના વિવિધ વર્ગો—વ્યવસાયેા (બ્રાહ્મણ, વાણિયેા તથા કંસારેા, વણજારેા વગેરે)નાં પ્રતિનિધિરૂપ નમૂના-પાત્રેા (Type characters) ની કેવળ ખાસિયતો હાસ્યેાત્પાદક રીતે ઉપસાવાઈ જણાશે. ‘કજોડાનેા વેશ’ તથા ‘ઢેડનેા વેશ’ જેવા જૂના વેશેામાં કજોડા, બહુપત્નીત્વ તથા અસ્પૃશ્યતા જેવી સમકાલીન કુરૂઢિઓની કટાક્ષમય-પ્રહસનપ્રચુર આલેાચના પણ જોઇ શકાશે. વળી, મુસ્લિમ શાસનમાં હિંદુઓની, ખાસ કરીને હિંદુ સ્ત્રીઓની, ચિંતાજનક સ્થિતિનેા ઉલ્લેખ કરતા ‘મિયાંબીબી’ તથા ‘લાલજી મનિયાર’ જેવા વેશેામાં રાજકીય દેશસ્થિતિનેા રસપ્રદ ચિતાર પણ મળી રહેશે. સમકાલીન જીવનનાં સાંસારિક પાત્રેા-ચિત્રેા નિર્ભીકતાથી તથા પ્રહસનાત્મક શૈલીએ આલેખતા વેશનું પ્રાચીન ગ્રીસની લગભગ આ પ્રકારની ‘ઓલ્ડ કેામેડી’ સાથે સામ્ય શેાધી શકાય ખરું.

આમ, ભવાઇ-પરંપરામાં હાસ્યરસનું વર્ચસ રહ્યું હશે એટલું જ નહિ, તેનેા અતિરેક પણ થતો રહ્યો હેાવેા જોઇએ. વેશેાની હાસ્યપ્રધાન ભજવણી ઉપરાંત, સ્થૂલ હાસ્ય માટે નિર્બંધ વિહરતા રંગલાનું વિલક્ષણ પાત્ર પણ ભવાઈએ ઉપજાવી લીધું જણાય છે. રંગલો શિષ્ટ નાટકના વિદૂષકની તળપદી-દેશી આવૃત્તિ હેાય એવું બને! પરંતુ ક્યારેક તે ગ્રીક ‘કેારસ’ કે શેકસ્પિયરિયન ‘મશ્કરા’ની કામગીરી પણ બજાવતો રહે છે.

*પ્રચલિત ઉક્તિ: ‘ચાચર ત્યાં જાતર ભલી.’ વિગત માટે જુઓ: શ્રી અનંતરાય રાવળ કૃત ‘સાહિત્યવિહાર’, પૃ. ૧૬૭.

ભજવણીની પ્રક્રિયામાંથી વા અભિનયપટુ ભવાયાની અથવા ભવાઈકારની હાસ્ય-સૂઝ નિમિત્તે કે કોઈ તાત્કાલિક પરિસ્થિતિમાંથી રંગલાનો ઉદ્ભવ થયો હોય એવો પણ તર્ક કરી શકાય. એવી પળોજણ વગર પણ એટલું તો કહી શકાય કે ભવાઇ-ભજવણીમાં વિશિષ્ટ સ્થાન ધરાવતા રંગલાએ હાસ્યછોળો દ્વારા ભવાઇનું લોકાકર્ષણ ટકાવવામાં મુખ્ય ફાળો આપ્યો હશે. એટલે જ કદાચ, ઈતિહાસ-પુરાણના વેશો પ્રમાણમાં ગંભીર હોવા છતાં, રજૂઆતની હળવાશ તેમ જ પ્રહસન-અતિરેકનો આવા વેશોને પાસ લાગ્યો હોવો જોઈએ.

વેશ-ભજવણીમાં વીર, શૃંગાર, કરુણ તથા બીભત્સનો સમાવેશ નથી થયો એમ નથી, પરંતુ આ મનોરંજક સૃષ્ટિનો રસરાજ તો કેવળ હાસ્યરસ! લાંબેગાળે વેશોનું આ પ્રહસનપ્રાચુર્ય જ ભવાઇની વિકૃતિ તેમ જ અતિરંજકતાનું નિમિત્ત બને છે એ ખરું, છતાં તાત્કાલિક તો આ લાક્ષણિક હાસ્યોપચારે નિરક્ષર પ્રજામાનસ પરત્વે મહત્ત્વની સામાજિક--મનોવૈજ્ઞાનિક કામગીરી બજાવી કહેવાય.

વળી, આ મનોરંજનલક્ષી હાસ્યોપચાર સાથે કલાત્રિવેણીના રસોપચારનું રાંસ્કાર-પોષક અનુપાન અપાય એ પણ અર્થક્ષમ લાગવાનું. વેશની રજૂઆતમાં વચમાં ક્યાંક પૂર્વવૃત્તાંત આપવા નિમિત્તે ગદ્ય આવતું હોવા છતાં કથા-પરિચય, પાત્રપરિચય તેમ જ પાત્ર-સંવાદ નિમિત્તે કેવળ પદ્યનો જ સર્વથા ઉપયોગ થતો રહ્યો જણાય છે. સંવાદની આપ-લે માટે પદ્યનો છૂટથી વપરાશ થતો હોવાથી ક્યારેક નટો આવશ્યકતા વા આવડત મુજબ સ્વયંસ્ફુરિત કવિત જોડી કાઢી વેશમાં ગોઠવી દેતા હોવા જોઈએ; વેશ-પાઠમાં ફેરફાર કે ઉમેરણ થતું રહેવાનું એક કારણ આ પણ ખરું. પુરુષો પાઠય છંદોમાં ગાતા અને સ્ત્રીઓ વિલંબિત ઢાળોમાં ગાતી--એમ પાત્રાનુસારી ગીત-યોજના હતી એવો પણ મત છે.* આમાં, રાત્રિના નવથી માંડી સવારના દસ સુધીમાં સમય-ઔચિત્ય મુજબ માઢ, પરજ, સોહની, દેશ, સોરઠ, પ્રભાત, આસાવરી, કલિંગડો તથા બિલાવલ જેવા રાગો દ્વારા શાસ્ત્રીય રાગ-સંગીત † તથા દોહા, સોરઠા, કુંડલિયા, કવિત તથા સવૈયા વગેરેના ઉપયોગ દ્વારા કાવ્ય-છંદનો એમ બેવડો આસ્વાદ મળી રહેતો. વળી, વિવિધ ઢાળોમાંથી નૃત્યોચિત ઢાળોને વિશેષ પસંદગી અપાઇ હોય એમ બને ખરું કેમ કે રાજાથી માંડી રંગલા સુધીનું પ્રત્યેક પાત્ર નાચતું-ગાતું પ્રવેશે છે અને વિદાય પણ એ રીતે થાય છે એટલું જ નહિ,

* રામનારાયણ પાઠક: 'ભવાઈ અને તખતો'—'ગુજરાતી નાટય', પૃ. ૧૭.

† ડૉ. સુધાબહેન દેસાઈ આવા ૫૦ થી ૬૦ રાગસ્વરો સાંભળ્યાની નોંધ કરે છે. જુઓ તેમનો લેખ 'ભવાઈ: ગુજરાતનું લોકનાટય—'ગુજરાતી નાટય' પૃ. ૨૭.

નૃત્યની પાછી એવી વિશેષતા હોય કે પાત્રના સ્વભાવ કે નાત આપોઆપ સારી રીતે તરી આવે.* સાથે સાથે ભવાઇ-ભજવણીના વ્યાવર્તક ઘટક જેવી ભૂંગળ, નરઘાં, મંજિરા તથા પાછળથી હારમોનિયમ વગેરેના વાદ્ય-સંગીતનો પણ સતત સહયોગ મળી રહેતો. જેમ નૃત્યનાં આવર્તનો દ્વારા તેમ ભૂંગળના સૂરો દ્વારા સંવાદનું તેમ જ વેશોનું અનુ-સંધાન જાળવવાની યોજના ગોઠવાઇ હશે. આવા બહુવિધ 'રસોત્સવ' માં પાત્રચિત્રણ, કથાનક કે કોઈ પ્રકારના ગાંભીર્યની અપેક્ષા ગૌણ ગણાય વા અવગણાય તો એ સ્વાભાવિક ઠરે. જોકે, અભિનય, નૃત્ય તથા ગીત-સંગીતની કલાત્રિવેણીની રસલક્ષી માવજત દ્વારા વેશ-રજૂઆતની વિશિષ્ટ લોક-પરંપરા દૃઢ કરવાનું ભવાઇ-નાયકોનું વલણ અર્થપૂર્ણ તેમ જ કલાવિવેકયુક્ત પણ ઠરી શકે.

નૃત્ય-સંગીતમય રજૂઆતના કારણે વેશનો યુરોપી 'બેલે' સાથે વિચાર કરવામાં આવ્યો છે ખરો. પરંતુ 'બેલે' મુખ્યત્વે નૃત્યની એકાદી વિશિષ્ટ શૈલીનો આશ્રય લઇ બહુધા કરુણ કથાનક પ્રમાણમાં શાસ્ત્રીય ઢબે રજૂ કરે છે. આથી ઊલટું, વેશ મુખ્યત્વે અભિનયાશ્રિત તથા પ્રહસનપ્રચુર મનોરંજક લોકપરંપરા છે. વળી, વેશના લાઘવના કારણે તેની પશ્ચિમી એકાંકી સાથે પણ વિચારણા કરવામાં આવી છે. સ્વપર્યાપ્ત પ્રકારો તરીકે વેશ તેમ જ એકાંકીના બાહ્ય સ્વરૂપ, કાઠું તથા કાલમાન સરખાં લાગે ખરાં, છતાં બંનેના રચનાવિધાન તેમ જ રસનિષ્પત્તિમાં સ્પષ્ટ તફાવત વર્તાયા વિના નહિ રહે. નિકેતન તથા શિષ્ટ રંગભૂમિ પર આદરપાત્ર ઠરેલું એકાંકી ખાસ કરીને બુદ્ધિજીવીઓનું તેમ જ સાહિત્યિકોનું હેતુલક્ષી, ગંભીર તથા સંઘટ્ટ નાટ્યતત્ત્વસભર પરદેશી ગદ્યસાહિત્ય ગણાય, જ્યારે ભવાઇ લોકકલાઓના રસોપકારક મિશ્રણથી શ્રમજીવી વર્ગને મનોરંજન આપતી ગ્રામજીવનની લોકરંગભૂમિની પ્રાચીન ભૂમિજાત પરંપરા ગણાય. યુરોપી 'બેલે' તથા પશ્ચિમના એકાંકી ઉપરાંત પ્રાચીન સંસ્કૃત પરંપરાનાં 'પ્રેક્ષણક' § નામના ઉપરૂપક સાથે પણ ભવાઇનું સામ્ય જોવાયું છે. પરંતુ કેટલીક વિશિષ્ટ તથા પ્રાપ્ત પરિસ્થિતિમાંથી ઉદ્‌ભવ-વિકાસ પામેલી આ ભૂમિજાત પરંપરાની, આ કે આવા કોઈ પણ પ્રચલિત સાહિત્ય વા કલાના પ્રકાર સાથે દૂર કે નજીકની સગાઈ શોધ્યા વિના પણ તેની ખાસિયતો તારવવાનું દુષ્કર બનતું નથી. વેશોનું સામાજિક પ્રહસન તથા અભિનયપ્રાચુર્ય જેવાં બે પ્રમુખ નાટ્યોપકારક લક્ષણવિશેષને કારણે જ આ સ્વતંત્ર કલાપ્રકાર જેવા ગુજરાતી લોકનાટ્યના પુનરુદ્ધાર માટે આજે આશા-ઉત્સાહ વર્તાઇ રહ્યાં છે.

---

* રામનારાયણ પાઠક: 'ભવાઈ અને તખતો'—'ગુજરાતી નાટ્ય', પૃ. ૧૭.

§ જુઓ એની વ્યાખ્યા: रथ्या समाण चत्वर सुरालयादौ प्रवर्त्यते बहुभिः ।
पात्रविशेषैर्यत्तु तत् प्रेक्षणकं काम दहनादि ॥
नाट्यदर्पण :, पृ. २१४ (गा. ओ. सी.)

ભવાઈની વ્યાપક લોકપ્રિયતામાં અભિનયનું આકર્ષણ અગ્રિમ રહ્યું જણાય છે. દર મોસમમાં ફક્ત ચૂંટેલા વેશો અવારનવાર ભજવાતા હોવાથી ભજવણીમાં પ્રવેશતી એકવિધતા તથા નીરસતા ઢાંકવામાં પણ અભિનયદાક્ષિણ્ય ઉપયોગી નીવડ્યું હોવું જોઈએ. વળી, મહત્ત્વના તથા દુષ્કર પાત્રોનો વેશ લેવાનો--અભિનય કરવાનો અગ્રણી કે પ્રતિભાશાળી નાયકનો ઈજારાહક મનાતો તથા વંશપરંપરાગત પળાતો એ હકીકત પણ અભિનય-વર્ચસ અંગે સૂચક ગણાય. આવા વિશિષ્ટ વેશ ભજવવામાં કૌટુંબિક પ્રતિષ્ઠા પણ જળવાતી; એટલે એ પણ ખરું કે તરગાળા કોમે અભિનય તેમ જ ગાયન-વાદન-નર્તનનો જન્મગત સંસ્કારવારસો પૂરી ગંભીરતા તથા નિષ્ઠાથી અપનાવી લીધો હશે, કેમ કે આ આનર્તવાસીઓ † જ ગુજરાતમાં ભવાઈને જીવતી રાખે છે અને તેની લોકવ્યાપી પરંપરા દૃઢ બનાવે છે. વિવિધ વર્ણો શિક્ષણ, વેપાર, રક્ષણ તથા સફાઈનાં કાર્યો ઉપાડી લે તેમ નાયકો-ભોજકો અભિનય દ્વારા જનસમાજનું મનોરંજન કરે એવી વર્ણવ્યવસ્થા મધ્યકાલીન ગુજરાતી સમાજમાં આપોઆપ ગોઠવાઈ ગઈ હોય એવું બને. અભિનય વ્યવસાયનો પણ સમાજોપયોગી કામગીરી તરીકે સ્વીકાર થયો હોવો જોઈએ. છતાં અભિનય વગેરેનો આજીવન વ્યવસાય તરીકે સ્વીકાર કરનાર તરગાળા કોમનો લગભગ શૂદ્રની જેમ જ તિરસ્કાર--બહિષ્કાર થાય એ હકીકત, આદ્ય નાટયાચાર્ય ભરતના પુત્રો ઋષિશાપ નિમિત્તે પૃથ્વીલોકમાં શૂદ્રો તરીકે અવતર્યા અને નાટયપ્રસાર કર્યો એ ઉલ્લેખની યાદ અપાવ્યા વિના નહિ રહે. આ અંગે સંશોધન થાય તો રસપ્રદ ઐતિહાસિક કડી મળી આવવાનો સંભવ ખરો. ઉત્તરોત્તર 'ભવાયા' તથા 'ભવાઈ' જેવા શબ્દોનો મજાક તેમ જ તિરસ્કારમાં ઉલ્લેખો થતા આવે છે. જોકે એ અંગે અભિનયકલામાં પ્રવેશેલાં કેટલાક અનિષ્ટો જ કારણ બન્યાં જણાશે. આમાં, અધઝાઝેરા નાયક-ભવાયા નિરક્ષર તથા સંસ્કાર-વિમુખ હતા તેમ જ વ્યાપક પ્રેક્ષકવર્ગ વણકેળવાયેલો હતો એ કારણ મુખ્ય ગણી શકાય. વળી, ભવાઈ પરંપરામાં પ્રયોજક--પક્ષે ઉદરનિર્વાહનો અને પ્રેક્ષક-પક્ષે મનોરંજનનો હેતુ ઉત્તરોત્તર વર્ચસ ભોગવતો બન્યો હોવો જોઈએ. હેતુની આવી પરસ્પરતાના કારણે એક પક્ષે વધુ રીઝવવાની અને બીજા પક્ષે બેજવાબદાર દાદ આપવાની મનોવૃત્તિએ અભિનયમાં અનિષ્ટો નોંતર્યાં-નિભાવ્યાં હોય એવું પણ બને. ભવાઈ ચાચરને બદલે ચોતરે રમાતી થઈ તેથી ઉત્તરોત્તર ધાર્મિક વાતાવરણના સંકોચ-ક્ષોભ બેળેબેળે ઘસાતા ચાલ્યા હશે અને અભિનયના નામે બેફામ-બીભત્સ સંવાદો, હલકટ--બાલિશ નખરાં, ઉત્તેજક હાવભાવ તથા નિર્લજ્જ ગીતોને છૂટો દોર મળતો થયો હોવો જોઈએ. આમ, ભવાઈની વિશેષતા જેવી અભિનય-પરંપરામાં ક્રમશ: અસંસ્કારી તથા અતિરંજક તત્ત્વો પગપેસારો કરી

---

† 'આનર્ત' શબ્દનો 'નૃત' સાથે સંબંધ દર્શાવી, 'શૈલી અને સ્વરૂપ'માં શ્રી ઉમાશંકર જોશી આનર્તને 'નર્તકો તથા નટોનો પ્રદેશ' કહી ઓળખાવે છે.

વિ કૃત્તિનિમિત્ત બન્યાં એમ જ. છતાં, ભવાઇ કરતી તરગાળા કોમે જ પ્રારંભમાં ભવાઇ દ્વારા અને પાછળથી વ્યવસાયી રંગભૂમિ દ્વારા ગુજરાતી જીવનમાં અભિનય-પરંપરા અખંડ જાળવી રાખી એવી ઈતિહાસ-નોંધ કરવાની રહેશે.

ભવાઇની બીજી લાક્ષણિકતા તે વેશગત સામાજિક પ્રહસન (Social farce). જોકે, સાંસારિક-સામાજિક પાત્રો-ચિત્રોની પ્રહસનાત્મક માવજતમાં રસ-વૈવિધ્યની અપેક્ષા ન જેવી પોષાવાની. એમાં કાં તો વિવિધ વર્ણોનાં—વ્યવસાયોનાં નમૂનારૂપ પાત્રોની સ્વભાવ-મર્યાદા કે ખાસિયતોનો હૂબહૂ ઠઠ્ઠો હોય, કાં તો કજોડા વગેરે જેવી સામાજિક સાંપ્રત પરિસ્થિતિનો અસરકારક ઉપહાસ હોય. ભવાઈકારોના અભિનય-દાક્ષિણ્યનો સાથ સાંપડવાથી કદાચ આ સામાજિક પ્રહસનને ખીલવાની વિશેષ મોકળાશ મળી હોય એમ બને; એમ પણ બને કે સામાજિક તિરસ્કાર-બહિષ્કાર અંગેનો ભવાઇ-નાયકોનો ઈતર વર્ણો પ્રત્યેનો ઉગ્ર પ્રત્યાઘાત આવા વિલક્ષણ પ્રહસનાત્મક વલણ રૂપે આવિષ્કાર પામતો આવ્યો હોય અને મશઃ લક્ષણવિશેષ બની રહ્યો હોય. ગમે તે હો, સાંપ્રત જીવન પરત્વે નિર્ભીકતાથી હસાવી શકવાની તથા પોતાના જીવનરંગો અંગે નિરાંતે ખેલદિલીથી હસી શકવાની બેવડી લાક્ષણિકતાઓના કારણે જ ભવાઈ-પરંપરામાં સતત લેકશાહી પ્રાણ ધબકતો રહ્યો. વળી, વ્યાપક અરાજકતા—અસ્થિરતાના વાતાવરણમાં સામાજિક પ્રહસનનો આ અસરકારક હાસ્યોપચાર પ્રજામાનસ માટે આશ્વાસક પણ નીવડયો હશે.

પરંતુ અભિનયને અશિષ્ટ બનાવનારાં કારણોએ જ ઉમદા પ્રહસન-તત્ત્વોને નિકૃષ્ટ બનાવ્યાં જણાય છે. ભાષા તથા ચેષ્ટાના અતિરેકથી તેમ જ નિર્લજ્જતાથી તો ખરું જ, પરંતુ તે ઉપરાંત પ્રેમના, લગ્નના, જાતીય સંબંધોના જુગુપ્સાજનક ઉલ્લેખો તેમ જ બીભત્સ-બેફામ ગીતો-સંવાદો વગેરેથી સામાજિક વેશોનું પ્રહસન સ્થૂળ, અતિરંજક તથા ગ્રામ્ય બની ગયું હોવું જોઈએ. ભવાઇ મંદિરના પ્રાંગણમાંથી ગામના ચોગાનમાં રમાતી થઇ એ પ્રક્રિયાનો પણ આમાં હિસ્સો ખરો. સતત બેજવાબદાર લોકાશ્રય નીચે પાંગરતી-નભતી પ્રવૃત્તિ નિરંકુશ, સ્વેચ્છાચારી કે સંસ્કારિતા--વિમુખ બની રહે એ કદાચ સાવ અકુદરતી નહિ લાગે; આ બાબતમાં પંકાયેલી ગ્રીસની 'ઓલ્ડ કોમેડી'નો ઈતિહાસ પણ કંઈક આના જેવો જ છે. વળી, અર્ધજાગ્રત અવસ્થામાં જીવતા સામાજિકોને આ પ્રવૃત્તિની સંસ્કારપ્રસાર તથા સમાજસુધારણા અંગેની શક્યતાઓ વિકસાવવાનું ન સૂઝે એ પણ કુદરતી લાગશે. શિક્ષણ-સાહિત્યના વ્યાપક પ્રસાર પછી, ભવાઇની સમાજોપયોગી કામગીરીનો તથા વ્યાપક અસરકારકતાનો નવયુગના સુધારાના ઉત્સાહ તેમ જ નાટયશોખ સાથે સુમેળ બેસાડવા ગુજરાતના અગ્રણી સમાજસુધારક

મહિપતરામ નીલકંઠે ભવાઇ-પરંપરાનું નવસંસ્કરણ કરવાનું તાકયું હતું, પ ંતુ પૂર્વગ્રહ અને જડતા એટલાં ઊંડાં ઊતરી ચૂકયા હતાં કે ન તો અપ્રગતિશીલતા તેમ જ અસંસ્કારિતાનો તેમણે રંજ થાય કે ન તો નવયુગનાં શિષ્ટ વલણોનો તેમને સંસ્પર્શ થાય. આદ્ય નાટયકાર રણછોડભાઈએ પણ આ લોકપ ંપરાની નાટયોપકારક ખૂબીઓ પિછાનીને મહિપતરામના પ્રયાસોમાં રસ લીધો હતો--ભલે છૂટોછવાયો પણ આવો પ્રયત્ન સફળ થયો હોત તો મધ્યકાલીન ગુજરાતના લોકનાટયની મહત્ત્વની સાંસ્કૃતિક કડી કદાચ વણતૂટી જળવાઈ આવત એવી કલ્પનામાં રાચી શકાય, પરંતુ આવી નિષ્ફળતા તથા ભવાઈની જડતા પ્રત્યેના અભાવ નિમિત્તે જ રણછોડભાઈ દ્વારા અર્વાચીન નાટકનું 'મુહૂર્ત સચવાયું એ ઇતિહાસ-હકીકતમાં અભ્યાસોપયોગી આશ્વાસન પણ લઈ શકાય.

ભવાઈના લગભગ પર્યાયરૂપ બનેલી બીભત્સતાથી તથા બદલાતા સામાજિક-આર્થિક પરિબળોને કારણે અવનત તેમ જ મૃતપ્રાયઃ બનતી જતી આ પ્રવૃત્તિમાંથી અભિનયપટુ નાયક કલાકારો ૧૯મી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં પગભર થતી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ તરફ આકર્ષાયા અને પોતાના લગભગ બિનહરીફ અભિનય-દાક્ષિણ્ય વડે એ ક્ષેત્રમાં અગ્રેસર બની ગયા એટલું જ નહિ, લોકપ્રિયતાના વિશિષ્ટ વિક્રમ પણ સ્થાપ્યા. અલબત્ત, વ્યવસ્થિત તાલીમ કે કોઈ પ્રકારના શિક્ષણના અભાવે આ કોમના જન્મગત અભિનય-સંસ્કારોમાં રુચિકર સુધારો ન-જેવો થયો પરંતુ નાયક-ભોજકોની ઉત્કટ અભિનય-ભાવના તથા આજીવન રંગભૂમિ-નિષ્ઠા દ્વારા પાંગરતી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિને સમયસર પ્રોત્સાહક બળ મળી રહ્યું ખરું. બહુમુખી પ્રતિભા-ઝબકાર દાખવનાર ઉત્સાહી નાટયશોખીન અમૃત કેશવ નાયક તથા નિપુણ ગાયક-અભિનેતા શ્રી 'સુંદરી' રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ સાથે સંકળાયેલા કેટલાક કાર્યદક્ષ નાયકોમાં અગ્રેસર ગણાય. ભવાઈ છોડી આવતા નાયકો વ્યવસાયી રંગભૂમિક્ષેત્રે બેફામ પ્રહસનના સંસ્કારો પણ લેતા આવ્યા હોવા જોઈએ. વ્યવસાયી શૈલીના લગ્નવિષયનાં તેમ જ સાંસારિક 'કૉમિક' અને વેશગત પ્રહસન વચ્ચે પાત્ર-પ્રસંગનું નજીકનું સગપણ જણાયા વિના નહિ રહે.

રંગભૂમિથી ઊલટું, ગુજરાતી નાટયસાહિત્યને ભવાઈ-પરંપરાથી ભાગ્યે જ લાભ થયો જોવા મળશે. કદાચ પેલી અશિષ્ટતા પરત્વેની સૂગના કારણે સામાજિક પ્રહસનની ખાસિયતો પણ અસ્પૃશ્ય બની ગઈ હશે. પ્રારંભમાં કયાંક એક બીજા સ્વરૂપે રંગલાનું વિલક્ષણ પાત્ર જોવા મળે છે ખરું, પરંતુ ગુજરાતી નાટયકારોએ વેશની પ્રહસનલક્ષી

વિશેષતાઓ વિકસાવવા કે રુચિકર શૈલીમાં ઉતારવા તરફ લક્ષ આપ્યું જણાતું નથી. પરિણામે પ્રારંભના બે-ત્રણ અપવાદો સિવાય, હાસ્યપ્રધાન નાટકો કે સામાજિક પ્રહસન માટે ગુજરાતી વાચક-પ્રેક્ષકને છેક મુનશી-મહેતાનાં નાટકો સુધી રાહ જોવી પડે એવી સ્થિતિ સર્જાઇ જણાય છે.

લાંબો સમય લોકાકર્ષણ જમાવનાર આ અગત્યની લોકનાટ્યપરંપરા વીસમી સદીના આરંભમાં તેની અપ્રગતિશીલતા તથા સામગ્રીની રજૂઆતની વિવિધ વિકૃતિઓને કારણે મરવા-વાંકે જીવતી જણાય છે. ઉદ્યોગીકરણ-શહેરીકરણ વગેરે નિમિત્તે ઉદ્ભવતાં-ઉદ્ભવેલાં નવાં પરિબળો તેમ જ મનોરંજનનાં નવાં સાધનો પણ તેની રહીસહી અસર મર્યાદિત કે મોળી પાડી દેતાં જણાય છે. શિક્ષણપ્રસાર તથા સાહિત્યિક રુચિના પ્રભાવ તળે સામાજિકોની સૂગ કેળવાય છે એ વધારામાં. એટલે, ભવાઇનો ક્યારેક-ક્યાંક કોઇક વિસ્મૃત પરંપરા તરીકે જ ઉલ્લેખ થવા લાગે છે. આ પરિસ્થિતિમાં નોંધપાત્ર ફેરફાર થાય છે વીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં. ભવાઇની નાટ્યોપકારકતા, દશ્ય અસર-કારકતા તેમ જ રસાળતા પરત્વે સંસ્કારરસિકો અને નાટ્યશોખીનોનું લક્ષ ખેંચાતાં તેના નવસંસ્કરણ માટે તથા આધુનિક અભિનયશોખ સાથે તેનો મેળ પાડવા માટે ઉત્સાહ-નિષ્ઠાપૂર્વક પ્રયત્નો થતા જણાય છે. આંતરપ્રાંતિય ખ્યાતિ મેળવી સામાન્યજન તથા સાક્ષરવર્ગને રીઝવી શકનાર 'મેના ગુર્જરી'* અને 'હોહોલિકા'§ આ નવા પ્રવાહની નમૂનેદાર કૃતિઓ ગણી શકાય. વર્તમાન સમયમાં સાહિત્યિકો, સામાજિકો તેમ જ શાસકો તરફથી ભવાઇને મળતા થયેલા હોંશભર્યા આવકાર પરથી એટલું અવશ્ય તારવી શકાય કે ગુજરાતનું આ પ્રાચીન લોકનાટ્ય નવેસરથી સંસ્કારાઇને આધુનિક રસ-રુચિને માફક આવતું જઇ લોકશાહી તંત્રમાં ફરીથી સ્થિર પરંપરા બની શકશે ખરું. વર્તમાન નાટ્યોત્સાહ તથા અભિનય--શોખને આ નિમિત્તે વેશ જેવા વિલક્ષણ નાટ્યપ્રકાર તથા લોકભોગ્ય કલાપ્રકાર ખેડવાની પ્રેરણા મળી રહે અને બીજે પક્ષે ભવાઇકારોની અભિનયવિષયક કાબેલિયતને વ્યવસ્થિત તાલીમ મળતી થાય કે નવી રંગભૂમિના વિકાસમાં તેનો યથોચિત સહયોગ લેવાતો થાય તો આ પ્રાચીન નાટ્ય-પરંપરાના પુનરુદ્ધારની જહેમત ફળદાયી ઠરે.

---

* શ્રી રસિકલાલ છોટાલાલ પરીખ.

§ શ્રી ચન્દ્રવદન ચીમનલાલ મહેતા.

પાંચ

વ્યવસાયી રંગભૂમિ

સંસ્કૃત નાટકના છૂટક પ્રયત્નો લક્ષમાં લેવા છતાં, ઓગણીસમી સદી પૂર્વે ગુજરાતમાં વ્યવસ્થિત નાટ્યપ્રવૃત્તિનું અસ્તિત્વ જણાશે નહિ. અલબત્ત નાનીમોટી છૂટીછવાયી 'સંસ્થાઓ' દ્વારા જનસમૂહને આનંદપ્રમોદ તથા ધાર્મિક બોધ મળતા રહેતા ખરા. આમાં, સ્થાયી તેમ જ વ્યક્તિનિર્ભર આખ્યાન-પરંપરાથી માંડી ગામેગામ ફરતી અને સમૂહનિર્ભર ભવાઈ-પરંપરાનો ઉલ્લેખ થઈ શકે. આખ્યાનકાર કે કથાકાર સામગ્રી ધાર્મિક-પૌરાણિક વાપરતા અને શૈલી બોધક રસાત્મક રાખતા. આ પરંપરામાં નાટ્યાંશો ન-જેવા ગણાય. ભવાઈમાં સામગ્રીના વૈવિધ્ય ઉપરાંત શૈલી મનોરંજનલક્ષી હતી અને વધારામાં આ પરંપરામાં નાટ્યોપકારક તત્ત્વો ઉપસાવી શકાય એમ હતું. આ ઉપરાંત, ઈતર પ્રાંતોમાંથી આવતી રાસલીલા-રામલીલાની મંડળીઓ મારફત પણ જનસમૂહને નાટ્યછટાભર્યું મનોરંજન મળી રહેતું. આવી ભિન્નભિન્ન પ્રવૃત્તિમાં તત્કાલીન જન-સમાજની નાટ્યવૃત્તિનો આવિષ્કાર જોઈ શકાય, પરંતુ એ સ્પષ્ટતઃ નાટ્યપ્રવૃત્તિ તરીકે ઓળખાવવી મુશ્કેલ ગણાય. નિરક્ષર લોકસમૂહનું મનોરંજન કરાવવાના, સામાજિક કામગીરી તરીકે ધાર્મિક-નૈતિક બોધનું અનુપાન કરાવવાના તથા મળે તે આજીવિકા રળવાના અને વર્ણવ્યવસ્થામાં ઊતરી આવેલો વ્યવસાય પરંપરાગત ટકાવવાના પ્રકીર્ણ આશયો તેમાં સમાયા જણાશે. વળી, સાહિત્યિક પ્રકાર તરીકે નાટક અને તેની સાથે નાટ્યવિધાન તથા રંગવિધાનના કસબ લગભગ અપરિચિત જેવા ગણાય.

ઓગણીસમી સદીના પાંચમા દાયકાથી વ્યાપક સંક્રાંતિનાં વહેણ શરૂ થયાં કહેવાય. અમદાવાદના આદ્ય શિલ્પી અને ઉદ્યોગવીર રણછોડભાઈના હાથે ૧૮૬૦માં સૌ પહેલી મિલ નંખાય છે ત્યારથી જાણે ઉદ્યોગીકરણ, યંત્રવાદ તથા શહેરીકરણની પરિવર્તન-પ્રક્રિયાનો આરંભ થાય છે. ઔદ્યોગિક ક્ષેત્રો ખીલતાં એશઆરામી-શ્રમજીવી જેવા નવા વર્ગો, નવાં મૂલ્યો, નવી રહેણીકરણી તથા નવી સભ્યતાનો પાદુર્ભાવ થતો જણાય છે. આર્થિક-સામાજિક માળખું બદલાતા રાજકીય ભાવનામાં પણ પરિવર્તન થયા વિના રહે નહિ. મોગલ તથા મરાઠી શાસનની સરખામણીમાં અંગ્રેજી અમલ પ્રજાજીવનમાં સ્થિરતા તથા શાંતિની ભાવના જન્માવી શકતો જણાય છે. મુંબઈ, કલકત્તા અને મદ્રાસ-માં છઠ્ઠા દશકામાં સૌ પ્રથમ વિદ્યાપીઠોની સ્થાપના થવાથી અંગ્રેજોના સાહિત્યિક-સાંસ્કૃતિક અનુશાસનનાં પણ જાણે મૂળ નંખાયાં એમ કહી શકાય. આનાથી, અંગ્રેજી ભાષા-સાહિત્યનો અભ્યાસ વધવા સાથે રાજકીય ગેરવહીવટ દરમિયાન આ અગાઉ

અતૃપ્ત રહેલી જ્ઞાનપિપાસાને પણ મોકળાશ મળતી થાય છે. એ ક્રમમાં ઉત્તરોત્તર સંસ્કૃત તથા પ્રાદેશિક ભાષા-સાહિત્યના અભ્યાસ, પરિશીલન તથા સંશોધનનાં વહેણ ઊમટે છે. રાજકીય આઝાદીની ઉત્કટતા સાહિત્ય તથા સંસ્કારક્ષેત્રે વળ્યાથી-વ્યક્ત થયાથી પ્રજાતત્ત્વ, રાષ્ટ્રીય અસ્મિતા તથા સાંસ્કૃતિક ગૌરવ દાખવવાના સંનિષ્ઠ તથા ખંતીલા પ્રયત્નો થતા જણાય છે. આવી ઉત્સાહી પ્રરોચના દરમિયાન સંસ્કૃત નાટકના ગૌરવ ગ્રન્થોના સંશોધન-અધ્યયનનું વલણ વેગવાન બને છે તેમ જ ગુજરાતી અને અન્ય પ્રાદેશિક ભાષામાં ભાષાંતર-પ્રવૃત્તિનો પ્રારંભ થાય છે.

રંગભૂમિ ક્ષેત્ર પણ નવા સંપર્કથી વંચિત રહેતું નથી. અંગ્રેજ પ્રજાની વસાહત સમાં કલકત્તા તથા મુંબઈ જેવાં શહેરોમાં અંગ્રેજી સમાજના મનોરંજન માટે ઇંગ્લૅન્ડથી નાટ્યમંડળીઓ આવતી થઈ હતી. આ નાટ્યપ્રયોગોનો અભિનય ઉત્તમ હતો એમ નહિ, પરંતુ ત્યારના ઉત્સાહજનક વાતાવરણમાં એનાથી નવું માર્ગદર્શન તેમ જ સમયસરની પ્રેરણા મળી રહ્યાં. વિદ્યાપીઠના સાહિત્ય-સંસ્કારોની સાથે સાથે મનોરંજનલક્ષી રંગભૂમિ પ્રવૃત્તિ દ્વારા પણ શેક્સ્પિયરની નાટ્યસૃષ્ટિ તથા નાટ્યશૈલીનું આકર્ષણ બળવત્તર થતું રહ્યું ગણાય. નવેસરથી પાંગરતી રંગભૂમિ પ્રવૃત્તિ માટે આ સઘળી ઘટનાની પ્રત્યક્ષ-પરોક્ષ અસર થતી રહે છે.

૧૮૪૨માં શંકર શેઠે મુંબઈમાં બંધાવેલા સૌપ્રથમ થિયેટર દ્વારા રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ માટે વ્યવસ્થિત સવલત મળી કહેવાય. ૧૮૪૦-૫૦ના દશકા દરમિયાનના છૂટાછવાયા પ્રયાસો પછી ૧૮૫૨માં રીતસરની નાટક મંડળી અસ્તિત્વમાં આવે છે. ૧૮૫૦-૬૦ના બીજા દશકામાં સંખ્યાબંધ નાટકો ભજવાય છે તથા નાનીમોટી 'નાટક કંપની' કામ કરતી થઈ જણાય છે અને શરૂઆતનાં વર્ષોમાં જ નાટ્યપ્રવૃત્તિ ઉત્તરોત્તર દરેક કોમનું આકર્ષણ બનતી આવે છે. પરિણામે પ્રારંભથી જ આ પ્રવૃત્તિને સંગીતજ્ઞ મહારાષ્ટ્રિયનો, સાહિત્યશોખીન-સાહસિક પારસીઓ, વ્યવસ્થાકુશળ વેપારી ગુજરાતીઓ, અભિનયપટુ ભોજક-નાયકો તથા ગાયન-વાદનનો વારસો ધરાવતા મીર-મુસલમાનોનો સાથ સાંપડી રહ્યો અને આ પ્રવૃત્તિના સ્વતંત્ર રોમાંચક ઇતિહાસનો દૃઢ પાયો નંખાયો.

આ અગાઉ રામભાઉ, કિર્લોસ્કર જેવાની દક્ષિણી નાટક મંડળીઓ ગુજરાત-પ્રવાસ દ્વારા હિંદી-મરાઠી ભાષામાં પોતાની આવડત પ્રમાણે મનોરંજન કરતી રહેતી. અભિનય-વૈવિધ્યને બદલે પ્રખ્યાત સામગ્રીની આ રચનાઓની શૈલી બહુધા "સંગીત-નાટક"ના માળખા મુજબની રહેતી. તેની રજૂઆતમાં પણ લોકનાટ્યપરંપરાના હાસ્યાતિરેકનું વર્ચસ

રહેતું. છતાં ગુજરાતી લોકમાનસને એક કલાપ્રકાર તરીકે નાટકનો પરિચય આપતા રહી નાટયસંસ્કારો પોષવા બદલ આ પ્રવાસી દક્ષિણી નાટક મંડળીઓનો ઋણ-સ્વીકાર સાથે ઉલ્લેખ કરવાનો રહે.

અન્ય જાહેરક્ષેત્રોની જેમ રંગભૂમિ ક્ષેત્રે પણ મહત્ત્વની પહેલ કરી જણાશે સાહસિક પારસીઓએ. નવયુગના સંચાર વેળા, જાહેરજીવનમાં મહત્ત્વાકાંક્ષી પારસીઓએ આગેવાની લેવા માંડી હતી. આ અગ્રેસર-વૃત્તિ, નવીનતાપ્રેમ, જાહેર જીવન જીવવાની ઉત્કંઠા, ઉદાર મતવાદી વલણ તથા હાથ લીધી વસ્તુનો તાગ લેવાની વૃત્તિ જેવા ગુણોને કારણે નાટયક્ષેત્ર પારસીઓને વિશેષ સદ્યું કહેવાય. પ્રારંભમાં ખુદ દાદાભાઈ નવરોજી જેવાનાં પ્રેરણા-પ્રોત્સાહનથી પાંગરેલી આ પ્રવૃત્તિ દ્વારા શોખીન પારસીઓએ નાટયલેખન, અભિનય તથા સંસ્થા-સંચાલન જેવું પ્રત્યેક પાસું લગભગ સરખી સફળતાથી સંભાળી બતાવ્યું. અલબત્ત આ પ્રારંભિક ગાળામાં દક્ષતાની સરખામણીમાં ઉત્સાહનું પ્રમાણ સવિશેષ હોવાથી, મનોરંજનલક્ષી નાટયપ્રવૃત્તિને લોકપ્રિયતા મળવા સિવાય બીજું કોઈ ચોક્કસ લક્ષ્ય સિદ્ધ થયું જણાશે નહિ. પરંતુ ઓગણીસમી સદીના બાકીના દશકામાં નાટયપ્રવૃત્તિને મળતી સફળતા તેમ જ સિદ્ધિ અને ઊભી થતી સંસ્થાઓની સંખ્યા લક્ષમાં લેતાં પારસીઓએ નાટકને અપાવેલી લોકપ્રિયતા ગૌણ નહિ ઠરે.

વળી, આટલી સિદ્ધિ મેળવવામાં પણ પારસીઓને હરકત ઓછી નહિ પડી હોય. એમનો ઉત્સાહ અદમ્ય હોવા છતાં મુખ્ય મુશ્કેલી નડી ભાષાની. પારસીઓએ વ્યવહાર-ભાષા જોકે ગુજરાતી અપનાવી પરંતુ શુદ્ધ ગુજરાતી ભાષા અંગેની મથામણ મટી નહિ. પરિણામે સંવાદોના કૃત્રિમ ઉચ્ચારો પારસી નાટકની કુદરતી મર્યાદા બની કહેવાય છે. વળી, સંવાદોમાં પણ હિંદી તેમ જ ઉર્દૂ ભાષાના શબ્દોની છૂટથી સેળભેળ થતી રહેતી. આ બાબતમાં પારસીઓને ઉર્દૂ જબાનનાં નાટકોમાં મળતી સફળતા સૂચક ગણાય. આ ઉપરાંત, પારસીઓએ મુખ્ય પ્રેરણા ઝીલી હતી ભજવાતાં જોયલાં નાટકોની; એટલે તેમની પ્રવૃત્તિમાં ન તો સાહિત્યિક રુચિની અપેક્ષા પોષાય છે, ન તો શિષ્ટ અભિનયની. ટૂંકમાં, આ પ્રારંભિક પ્રયાસો દ્વારા મનોરંજનલક્ષી રંગભૂમિ પ્રવૃત્તિને વેગ મળ્યો એટલું જ. શુદ્ધ ગુજરાતી રંગભૂમિના ઉદ્ભવ- ઇતિહાસના સંદર્ભમાં, રણછોડભાઈના માર્ગદર્શન હેઠળ નરોત્તમ મહેતાજીની આગેવાની નીચે ૧૮૭૮માં સ્થપાયેલી મંડળી પરત્વે લક્ષ કેન્દ્રિત કરવાનું રહેશે. પારસીઓની ઈતર મુશ્કેલીઓ આ--સંઘભાવનાનો અભાવ, અભિનેય નાટકોની અછત, નાટયવિવેકની ઊણપ તથા નાટયઘર અને આર્થિક પ્રોત્સાહન જેવી સવલતોની ખેંચ. પારસીપ્રસ્થાનકારોનો

ઈતિહાસ-ઉલ્લેખ મહત્ત્વનો ઠરવાનું કારણ હોય તો આ કે આવી વિટંબણાઓ છતાં તેમના અધકચરા પ્રયાસો દ્વારા પણ પારસીઓએ લોકમાનસમાં રંગભૂમિનું આકર્ષણ જન્માવ્યું, રંગભૂમિ-પરંપરા નવેસરથી સ્થિર કરી અને આ 'વ્યવસાય' તરફ ગુજરાતીઓને ઘેલું લગાડ્યું. આ બાબતમાં પારસી-ગુજરાતી સહયોગ ફળદાયી નીવડ્યો એ પણ એક વિશેષતા જ. નાટ્યલેખન તથા અભિનયના આવા સહકાર અંગે લાક્ષણિક ઉદાહરણ ગણાય કેખુશરૂ કાબરાજી (૧૮૪૨-૧૯૦૪)* તથા રણછોડભાઈ ઉદયરામનું. આદ્ય નાટ્યકાર તરીકે બિરદાવાયેલા રણછોડભાઈનાં નાટકોની લોકપ્રિયતાના તથા કારકિર્દી-પ્રારંભ અંગે કેખુશરૂના પ્રયત્નોનો ફાળો ઐતિહાસિક એ માટે કે રણછોડભાઈથી જ ગુજરાતી નાટકોનો ઈતિહાસ-આરંભ થતો સ્વીકારાયો છે.

રણછોડભાઈની પ્રવૃત્તિના આરંભ માટે જે બે પ્રસંગોનો ઈતિહાસ-ઉલ્લેખ આવશ્યક ગણાય છે તે પૈકી પહેલો પ્રસંગ છે રણછોડભાઈએ પોતાના વતન મહુધામાં જોયેલી ભવાઈનો. બીભત્સ તથા કઢંગી શૈલીની ભવાઇ જોઇને "હું જાણે ભરતમુનિનો અનુયાયી હોઉં એવી મારી લાગણી ઉશ્કેરાઈ આવી" § એવી તેમની પોતાની નોંધ છે. આ સંદર્ભનો બીજો પ્રસંગ તે પ્રસ્તુત લેખમાં વિસ્તારપૂર્વક આલેખાયેલો "અણધાર્યો ઓચિંતો બનાવ"†. રણછોડભાઈનાં નાટકો 'હરિશ્ચન્દ્ર' તથા 'નળ-દમયંતી' સૌપ્રથમ ભજવનાર ફરામજી પાસે મહેતાજીઓની એક મંડળી એ નાટકનો એક પ્રયોગ ઉચ્ચક પૈસા આપીને નક્કી કરવા ગઇ, પરંતુ પૈસાની રકમ બાબત મહેતાજી તથા ફરામજી વચ્ચે બોલાચાલી થતાં ફરામજીએ મહેતાજીઓનું અપમાન કર્યું; અપમાનથી વ્યાકુળ થયેલા મહેતાજીઓએ નાટ્યક્ષેત્રે ઝંપલાવવાનું નકકી કર્યું અને રણછોડભાઇનું માર્ગદર્શન માંગ્યું. ખૂબ વિચાર કર્યા પછી, તા. ૫મી જૂન, ૧૮૭૮ને બુધવારના રોજ "ગુજરાતી નાટક મંડળી" ની સ્થાપના કરી; પાછળથી આ જ મંડળીએ રણછોડભાઈનાં નાટકો સતત ભજવ્યાં. સાહિત્ય-માં તથા રંગભૂમિ પર નાટ્યારંભ વેળાએ જ ગુજરાતી નાટકને રણછોડભાઈ જેવી પ્રતિભા મળી જાય એ ઘટના સુખદ તથા ઐતિહાસિક મહત્ત્વની ગણાય. પરંતુ ભવાઈના અભાવમાંથી રણછોડભાઈએ નાટ્યોત્કર્ષ માટે "ભરતમુનિના અનુયાયી" તરીકેની જે સભાનતા કેળવી તથા જવાબદારી ઉપાડી-સિદ્ધ કરી તે તેમના પુરોગામી તથા સમકાલીનો-માં બહુધા ઊગી જણાતી નથી એ કમનસીબ ઘટનાનો પણ અહીં ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ.

---

* તેમની નાટ્યકૃતિઓ : 'જમશેદ', 'નિંદાખાનું', 'ભોલીજાન', 'વિનાશકાળે વિપરીત બુદ્ધિ', 'બેજન મનીજેહ' તથા 'નંદબત્રીસી'-છેલ્લી કૃતિ રણછોડભાઈને અર્પણ કરાઈ છે.

§ રણછોડભાઈ ઉદયરામ, 'નાટકનો પ્રારંભ', પૃ. ૪૯ (ર. ઉ. શતાબ્દી સ્મારક ગ્રંથ),

† એજન, પૃ. ૫૪.

રણછોડભાઈ અગાઉ નર્મદ-દલપતનાં નાટકો લખાયાં-ભજવાયાં જણાશે, પરંતુ એ પ્રવૃત્તિમાં નાટકનાં મંગળાચરણની ઉત્કટતા કે સભાનતા હોય તો નહિવત્. હકીકતમાં તો, સ્પષ્ટત: આર્થિક કારણોસર અને ઉદરનિર્વાહ માટે નાટકો લખનાર નર્મદ પ્રથમ વ્યવસાયી નાટયકાર ગણાય. * સ્પર્ધા નિમિત્તે લખાયેલા દલપતરામનાં નાટકોમાં તથા સાહિત્યિક કૌતુકપ્રિયતા નિમિત્તે લખાયેલા નવલરામનાં નાટકમાં પણ રંગભૂમિ-ઉત્કર્ષ કે નાટકની સાહિત્યોપાસના અંગે ઉત્સુકતા કે ઉન્મેષ જણાશે નહિ. ટૂંકમાં, વ્યાપક લોકાકર્ષણ જમાવતી જતી રંગભૂમિ પ્રવૃત્તિ પરત્વે આકર્ષાતા અનેક નાટયકારોમાં રણછોડભાઈની કારકિર્દીમાં વ્યકત થયેલા શુભાશય તથા સંનિષ્ઠા જોવા મળતાં નથી. રણછોડભાઈની લોકપ્રિયતાથી પ્રેરાઈને, કેટલાક દેખાદેખીથી લખતા થયા ખરા, તો કેટલાક વળી નાટક નિમત્તે જ સાહિત્યક્ષેત્રે કારકિર્દી શરૂ કરતા જણાય છે. એટલે, હાલ પૂરતો રણછોડભાઈનો ઉલ્લેખ† અપવાદ ગણીએ તો, રંગભૂમિ નિમિત્તે લખતા થયેલા નાટયકારોની વ્યવસાયી ઢબની પરંપરા ઊભી થઈ જણાવાની. પરંતુ જોસ્સાપૂર્વક લખાયેલી આ પરંપરાની રચનાઓ લગભગ નિરપવાદ નિ:સત્ત્વ જણાવાની અને એ માટે કારણો નથી એમ નથી.

લાંબા સમયથી અપરિચિત રહેલો આ વિલક્ષણ તથા દુ:સાધ્ય સાહિત્યપ્રકાર ખેડવા માટે લેખક પક્ષે નથી જણાતી શાસ્ત્રીય સમજ કે નથી જણાતી સ્વયં સૂઝ. સંસ્કૃત નાટક કે અંગ્રેજી નાટક દ્વારા નાટયસ્વરૂપની અભ્યાસ-ઉપાસના માટે ઉત્સુકતા, નિષ્ઠા કે ધીરજ જણાય તો પણ માત્ર અપવાદ પેટે. કોરી પાટી ઉપર કોઈ નાટય-સંસ્કાર પડયા હોય તો તે મરાઠી, પારસી તથા જે કાંઇ અંગ્રેજી નાટયપ્રયોગો જોયા હોય તેની દૃઢ છાપના. વળી વ્યવસાયી નાટયકારોના માનસ પરથી ભવાઈના પ્રહસન-સંસ્કારો પણ ભૂંસાયા લાગતા નથી. નાટયસ્વરૂપ વિશેની સંદિગ્ધતા ઉપરાંત આ લેખકોની નાટયોપકારક વિષય-સામગ્રી અંગેની દૃષ્ટિશૂન્યતા પણ અવ્યકત રહેતી નથી. શેકસ્પિયરનાં નાટકોનાં તથા "શાહનામા"નાં કથાનકો પરથી પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં નાટકોની લોકપ્રિય શૈલી પણ પારસી-ઓએ ઉપસાવી હતી. આ શૈલી પરત્વેના આકર્ષણ તેમ જ તેના અનુસરણમાંથી કયાંક શેકસ્પિયરનાં નાટકોની તૈયાર સામગ્રીનો નિરર્થક દુરુપયોગ થતો જોવા મળે છે, તો બીજી બાજુ મહાભારત તથા રામાયણનાં કથાનકોના પ્રખ્યાત વસ્તુનો બેફામ રીતે કસ કાઢવાનું વલણ પણ જોરમાં આવતું જણાય છે. કયારેક આમાં કઢંગાં રૂપાંતર, મનફાવતાં

* "ખર્ચને પહોંચી વળવા માટે, દેવાને હઠાવવા માટે એમણે નાટયલેખન શરૂ કર્યું, પણ એમાંથી થએલી જૂજ આવકમાંથી એના ખાડા ન પૂરાઈ શકયા."-દે. ઈ. ત્રિપાઠી: 'આપણું નાટયસાહિત્ય અને નાટયકારો'-'બુદ્ધિપ્રકાશ', વ. ૮૪, અં. ૩.

† રણછોડભાઈ ઉદયરામ દવેનાં નાટકો માટે જુઓ પૃ.

કિલષ્ટ અનુવાદ તેમ જ વાર્તા-વિષયની ઉઠાંતરીના કિસ્સા પણ બનતા રહેતા. વળી, કેડીબંધ લખનારામાંથી અંગઆઝેરામાં તો હાથચઢી સામગ્રી બીબાંઢાળ રીતે ગોઠવી દઈ 'નાટક' તરીકે ખપાવી સ્વલ્પ પૈસો-સસ્તી કીર્તિ રળી લેવાની મનોવૃત્તિ પણ વર્ચસ્વ' ભોગવતી થઈ જણાશે. એમાંથી ઊદ્ભવ પામે છે બહુ વગોવાયેલું અનિષ્ટ--ફરમાશુ નાટક લખી આપતી 'કવિ'-જમાત. આવી પરિસ્થિતિ નાટયવિકાસને ઉપકારક નીવડે એવી અપેક્ષા ભાગ્યે જ રાખી શકાય; ઊલટું, નાટકના પ્રાદુર્ભાવનાં વર્ષોમાં જ ફેલાતી નાટયવિવેકની આવી :ખદ અરાજકતાની ગુજરાતી નાટયસાહિત્ય પરત્વે પ્રતિકૂળ અસર પડેલી જોવા મળે છે.

છતાં, એ હકીકતનો સ્વીકાર કરવાનો રહેશે કે આ વિપુલ રચનાઓ નિમિત્તે એક લોકપ્રિય શૈલી ઊપસી આવી હતી ખરી. મુખ્યત્વે ઇતિહાસ-પુરાણનાં નાટકોમાં આ શૈલી એના લાક્ષણિક સ્વરૂપે ખીલી જણાશે. અનેક વ્યવસાયી મંડળીઓ દ્વારા રંગભૂમિ પરથી આ શૈલીનાં નાટકોએ અગણિત લોકોનું મનોરંજન કર્યું, એક વિશિષ્ટ ચાહકવર્ગ ઊભો કર્યો અને લોકપ્રિયતાના નવા વિક્રમ સર કર્યા. બહુજનસમાજની ધર્મપરાયણતા તથા મનોરંજન-ઉત્સુકતાનો યોગ લોકનાટયપરંપરા પછી નવેસરથી આ વ્યવસાયી રંગભૂમિ નિમિત્તે સિદ્ધ થયો. આ સંજોગોમાં, પ્રખ્યાત વિષય-સામગ્રીનાં નાટકોના લગભગ એકચક્રી શાસનનો આશરે એક દશકા જેવડો યુગ બેઠો જણાય ખરો. આવી પરિસ્થિતિમાંથી જન્મતાં અનેક અનિષ્ટો પૈકીનું મુખ્ય અનિષ્ટ તે માગ-વિતરણ-નું વેપારી ઢબનું વિષચક્ર. તત્કાલીન રંગભૂમિનો આરાધ્ય દેવ ગણાતો થયેલો નિરક્ષર પ્રેક્ષકવર્ગ ઇતિહાસ-પુરાણનાં મનોરંજનપ્રધાન નાટકો ધરાયા વગર માંગતો રહ્યો અને વ્યવસાયી 'કવિઓ' તથા વેપારી સંચાલકો આ આપત્તિને પોતા પૂરતી ઇષ્ટ માનીને એની તમામ ધંધાદારી શકયતાઓ વિકસાવતા ગયા. વળી, આ સામગ્રીની અનુકૂળતા પણ કેટકેટલી ! અદ્ભુત, વીર, શૃંગાર જેવા રસોને મોકળાશ આપતા તૈયાર વિષય-વસ્તુ તેમ જ પાત્ર-પ્રસંગમાંથી નાટક ઊભું કરવા માટે, આ પ્રકાર પરત્વે હાથ અજમાવતા નવાસવા કે રીઢા લેખકે તેમાં માત્ર ગીતો-સંવાદો જ ઉમેરવાના રહેતા. આમાંય સંવાદ કોઈ લખે, ગીતો કોઈ લખે, કોમિક કોઈ લખે - એમ એક જ નાટક પાછળ ત્રણ-ત્રણ કલમોનો પુરુષાર્થ પણ વેડફાતો ! ભવ્ય દશ્ય-સજાવટ તથા આંખ-આંજતાં વસ્ત્રાભૂષણો પર નભી જતાં આ નાટકો અભિનેતાવર્ગને માફક આવી જવાનું કારણ એ કે આમાં તેમણે સ્થૂલ હલનચલનની, અતિરેકભર્યા ભાવ-પ્રદર્શનની તેમ જ સિંહનાદી ગર્જનાની જે મોકળાશ રહેતી તે પડછે તેઓ અભિનય-ઊણપ ઢાંકી શકતા. સંચાલક-માલિકવર્ગ માટે તો ઇતિહાસ-પુરાણનાં નાટકો મોટું આકર્ષણ બની ગયું, કેમ કે આવાં

નાટકોની રંગભૂમિ-રજૂઆતમાં ચમત્કારભરી દૃશ્યરચના, યાંત્રિક તરકીબો, 'ભભકાદાર વેશભૂષા તથા ભવ્ય સંનિવેશ જેવી નાટયેતર સામગ્રીની ધંધાદારી તરકીબો યોજી તે બહુધા નિરક્ષર પ્રેક્ષકવર્ગને કેવળ અતિરંજકતાથી આકર્ષી શકતો અને બીજે પક્ષે હરીફ નાટક કંપની સમક્ષ આર્થિક સરસાઈનો જીવસટોસટનો પડકાર પણ ફેંકી શકતો. આમાંથી, ગજાબહારની તેમ જ ખર્ચાળ રંગભૂમિ-રજૂઆત પ્રતિષ્ઠાનો પ્રશ્ન બનવાથી કાતિલ સ્પર્ધા જન્મી--એમાં કંઈક નાટક કંપનીઓ ડૂલ તો થતી રહી પરંતુ તેનાં ઈતર અનિષ્ટ પણ મૂકતી ગઈ. આવી કૃતિઓ વિશેનો સંચાલકોના આગ્રહ તથા ફરમાયશ સાવ વિવેકહીન બન્યાં; તો લેખકો પણ એકના એક વિષય, પ્રસંગ તથા નાયક-પાત્ર આલેખતી રચનાઓ થોકબંધ આપતા રહ્યા. સાથે સાથે નટવર્ગ તથા પ્રેક્ષકવર્ગની નાટયરુચિ પણ વિકૃત થતી રહી. ઉત્તરોત્તર સામાજિક તથા રાજકીય વિષયસામગ્રીનાં નાટકો લખાતાં થાય છે ત્યારે પણ આ પરિસ્થિતિમાં નોંધપાત્ર સુધારો થાય છે બેળેબેળે.

આ તબક્કે આ વિલક્ષણ વ્યવસાયી નાટયશૈલીનો ઉપલક પરિચય કરવો આવશ્યક બનશે. આ નાટકોની લખાવટની મુખ્ય ખાસિયત તે તેમનો વસ્તુ-પ્રસ્તાર. નાટય-વિષયમાં કાટ-છાંટ કરી, સુગ્રથિત સંકલન દ્વારા નાટયચોટ પ્રયોજવાને બદલે, આ નાટયકાર વૃત્તાંતના પ્રત્યેક પ્રસંગને દૃશ્ય કરી, વિવિધ રસ જમાવવા માંડીને વાર્તા કહેવા ટેવાયો જણાય છે. પૈસાના પૂરેપૂરા વળતર નિમિત્તે આખી રાતનું ભરપેટ મનોરંજન માગતી પ્રેક્ષક--રુચિને પણ લક્ષમાં લેવાઈ હોય એવું બને. આ દીર્ઘસૂત્રી વસ્તુ-તંતુમાં, સંનિવેશ સજાવટવાળા મુખ્ય પરદા પર ભજવાતી મુખ્ય કથા તથા આગળના પરદા પર ભજવાતી ઉપકથા કહેતા 'કોમિક'ની સમાંતર ગૂંથણી થતી. આવું રચનાવિધાન ભજવણીની પ્રક્રિયામાંથી જન્મ્યું હોવું જોઈએ. બે પ્રવેશના વચગાળામાં મુખ્ય પરદા પર દૃશ્ય-સજાવટ માટે જોઈતા સમયની જોગવાઈ કરવા તથા તે દરમિયાન પ્રેક્ષકનું આકર્ષણ ટકાવી રાખવા આગળના પરદા પર નાનું-સ્વતંત્ર નાટક કટકે કટકે ભજવાતું હશે. એમ કહી શકાય કે જે પરિસ્થિતિમાંથી પશ્ચિમમાં એકાંકીનો જન્મ થયો, લગભગ તેવી જ પરિસ્થિતિમાં ધંધાદારી રંગભૂમિ પર 'કોમિક'નો આવિષ્કાર થયો. મુખ્ય કથાનક ચાહે તો પૌરાણિક, ઐતિહાસિક વા સામાજિક હોય, 'કોમિક'નું અવાંતર નાટક તો સ્થૂલ હાસ્યના પર્યાયરૂપ બની રહ્યું જણાય છે. વળી, મુખ્ય કથાનકમાં જે વિવિધ રસછોળો ઊડતી તેમાં હાસ્યરસ ઉમેરાય તે વધારાનો. નાટયવિષયની રસમાવજત પણ ભાગ્યે જ વિવેકયુક્ત લાગશે. વ્યવસાયી નાટક ક્યારેક પ્રેમશૃંગારના અમર્યાદ નિરૂપણમાં રાચતું; ક્યારેક હાસ્યના બેજવાબદાર તથા નફ્ફટ આલેખનથી બીભત્સતાને પણ લજાવતું; ક્યારેક કરુણના વિપર્યાસ દ્વારા લાગણીના અતિરેકમાં આળોટતું; ક્યારેક શૌર્ય તથા અદ્ભુતના અપરસમાંથી

અતિરંજકતામાં અટવાઇ રહેતું—હકીકતમાં રસ ગમે તે હો પણ તેની માવજત અતિરેકભરી થતી. કૃતિમાં પણ એક પ્રકારની રસ-સંકરતા વણાઈ આવતી. જોકે, મુખ્ય કથાનકની રસ-જમાવટથી સાવ નિરપેક્ષ રીતે અંતમાં તો દુરકૃષ્ટ લાગે તેવું સુખદ સમાપન યોજવામાં આવતું. આ નાટકોની પ્રખ્યાત સામગ્રી, દીર્ઘસૂત્રી શૈલી, રસ-નિષ્પત્તિની દષ્ટિ તથા મધુર સમાપનમાં સંસ્કૃત નાટયાદર્શની વિકૃતિવા તેનું વ્યવસાયી અવતરણ જોઇ શકાય ખરું. આ પ્રકારનું વસ્તુવિધાન પ્રસંગપ્રધાન હોઇ, સઘળું લક્ષ પ્રસંગોની હારમાળા ખડકી વસ્તુ-તંતુના કાર્યવેગને સતત વહેતો રાખવા પરત્વે કેન્દ્રિત થતું; ખુદ પાત્રો આ વાર્તારસ વહેતો રાખવાનું ઉપાદાન બની જતાં. દશ્યે દશ્યે પાત્રોના માનસ-પલટા થતા હોય ત્યાં સાતત્યભર્યા જીવંત પાત્રચિત્રણની અપેક્ષા ભાગ્યે જ રહે. આ નિર્જીવ તથા બીબાંઢાળ પાત્રસૃષ્ટિમાં ખલનાયક-નાયિકા, વેશ્યા, નૃત્યાંગના, કાંચની, બાવા-મહંત, ચોર-ડાકુ, જુગારી-દારૂડિયા, પોલીસ-જમાદાર, અબૂધ ગામડિયા કે અર્ધદગ્ધ શહેરી વગેરે જેવાં તૈયાર પાત્રો પણ ગોઠવી દેવાતાં. આમ, પ્રસંગપૂરણી પ્રમાણે પાત્રોનો ગંજેલો ખડકાતો ખરો પરંતુ સમસ્ત પાત્રસૃષ્ટિ ભાગ્યે જ નીરસતામાંથી ઊગરી શકતી. પ્રખ્યાત કથાનકનાં દેવી-રાજવી પાત્રોનું વ્યકિતત્વ વિકૃત, નિર્વીર્ય કે હાસ્યાસ્પદ પણ બની જતું. આ પાત્રોની સંવાદબાની પણ ભભકભરી અને લાક્ષણિક જણાશે. ઉદ્‌ઘોષણાભર્યાં સંભાષણો, પ્રાસાનુપ્રાસી સંવાદ, લાગણીના ઉદ્રેકવાળી સ્વગતોકિતઓ, શબ્દરમત તથા વાણીવિલાસની ઉકિતઓ તેમ જ દ્વિઅર્થી વાકયરચના જેવી તરકીબોથી એક કૃત્રિમ સંવાદશૈલી ઊપસી આવી જણાય છે. પણ આટલું પૂરતું ન ગણાય. ગીત-સંગીતની અને કયારેક નાચ-મુજરાની રસ-લહાણી ન પીરસાય ત્યાં સુધી નાટક અધૂરું મનાતું. ગીત-સંગીત નાટકની સફળતા-નિષ્ફળતાનું નિર્ણાયક કારણ બની જતું. કયારેક 'સંગીત લીલાવતી' જેમ સાદ્યંત ગીત-સંગીતમાં પણ નાટક રજૂ થતાં. આવા વર્ચસના કારણે ઘણી કંપનીઓ 'કવિઓ' તથા સંગીતકારોને નિભાવતી. ગાયક-નટોની તો આ ક્ષેત્રમાં એવી બોલબાલા અને માંગ રહેતી કે એમને મેળવવા નેપથ્યે અનેક પ્રકારના નાટકી કાવાદાવા પણ ખેલાતા. સંગીતમાં શાસ્ત્રીય બાંધણીની સરખામણીમાં લોકપ્રિય નીવડે એવી તરજો વિશેષ જોવા મળતી. અલબત્ત આવી તરજો રોચક તથા મનોરંજક બની શકતી ખરી. ગીતોમાં પણ ઉમદા કાવ્યતત્ત્વને બદલે ગેય તથા સંગીતબદ્ધ થઇ શકે તેવી રચનાઓનું પ્રાધાન્ય રહેતું. સામાન્યત: એક નાટકમાં એટલાં ગીતો હોય કે કવિતા હાથે ચઢી હોય તેવો કવિ પણ તેને પહોંચી વળી ન શકે. કેટલાંક દિલહર ગીતોએ નાટકોને જિવાડી યાદગાર બનાવ્યાં છે અને વિક્રમ પણ સર્જ્યા છે, પરંતુ બહુધા તો પરાણે તેમ જ પ્રયત્નપૂર્વક લખાયેલી આ અસંખ્ય રચનાઓમાં નિરર્થક પ્રાસાનુપ્રાસ, બાલિશ શબ્દરમત, હાસ્યાસ્પદ જોડકણાં તથા કૃત્રિમ કે ડોળઘાલુ ભાવવહનથી વિશેષ કાંઈ મળશે નહિ.

આખા નાટક દરમિયાન પ્રેક્ષકને કારુણ્યનાં, શૃંગારનાં, હાસ્યનાં, બોધનાં, વીરતાનાં, દેશદાઝનાં, સંસારસુધારાનાં, નીતિપ્રેમનાં તથા તત્ત્વજ્ઞાનનાં ગીતો સાંભળવા મળતાં કે સાંભળવા પડતાં! આ શૈલીના જમા પક્ષે એટલું કહી શકાય કે મુખ્ય કથા તથા 'કોમિક' વચ્ચે વિરોધ ઉપસાવી અથવા બંનેના સમાંતર વસ્તુવિકાસ દ્વારા આ નાટયકારો તીવ્ર નાટયચોટ ઉપસાવી શકતા. લાગણીભીની નાટયાત્મકતા માટે તેમની શૈલી નોંધપાત્ર જણાઇ હતી. વ્યવસાયી સંવાદછટા પણ ભાવાભિવ્યકિત અંગે અસરકારક તથા મર્મવિધક નીવડી જણાઈ છે.

વ્યવસાયી કવિ, મુનશી કે લેખક આવાં તૈયાર સૂત્રો મુજબ પોતાની સામગ્રી ગોઠવી નાટયકૃતિ સહેલાઇથી ઉપજાવી કાઢતો. ટૂંકમાં વ્યવસાયી દૃષ્ટિથી લખાતી થોકબંધ રચનાઓ વેપારી ધોરણે ચાલતી નાટકમંડળીઓ દ્વારા ભજવાતી ખરી--પણ જેટલી સહેલાઇથી લખાતી તેટલી સહેલાઇથી ભુલાઇ જતી. આ ચિત્ર પરથી એક હકીકત સ્પષ્ટ થશે કે આ મહત્ત્વની પ્રવૃત્તિના પ્રારંભટાણે નાટયકારોએ પ્રતિભા કે વ્યકિતત્વ દાખવી એ પ્રવૃત્તિમાં આગેવાની લેવાને બદલે વ્યવસાયી મનોવૃત્તિનાં દૂષણો સ્વીકાર્યાં છે. લેખકના નિસ્તેજ વ્યકિતત્વ તથા હેતુની અનુદાત્તતા ઉપરાંત, આ સમગ્ર વ્યવસાયી માળખામાં લેખકેતર ઘટકોનું વર્ચસ રહ્યું હોવાથી નાટયકાર સતત ગૌણ ગણાયો છે વા અવગણાયો છે. નાટયપ્રવૃત્તિથી નાટક જ લાભે નહિ એ વિસ્મયજનક ઘટનાનો ખુલાસો મહદંશે આમાંથી મળી રહેશે.

આ ઈતર ઘટકોમાં સર્વોપરી વર્ચસ ભોગવ્યું છે સંચાલકવર્ગે. મૂળ તો આર્થિક સાહસ પેટે આકર્ષયેલો સાહસિક-ગણતરીબાજ વેપારીવર્ગ ઉત્તરોત્તર આ ફાલતી પ્રવૃત્તિ પરત્વે એવું સર્વેસર્વા આધિપત્ય જમાવે છે કે વ્યવસાયી રંગભૂમિની સો વર્ષની તવારીખ-નો ઉલ્લેખ કરતી વેળા આ સંચાલકવર્ગને કેન્દ્રમાં રાખ્યા સિવાય સમગ્ર ઈતિહાસ તપાસી શકાતો નથી. આ 'કંપનીનો માલેક' એટલે જૂના સમયના સૂત્રધારની નવી વ્યાપારી આવૃત્તિ. એની વિચારપદ્ધતિ તથા વહીવટી ઢબનો ખ્યાલ મેળવવા દેશી રજવાડાના 'બાપુ'ની કલ્પના કરવી જોઈએ. આમેય, દેશી રજવાડાના કારોબાર--કાવાદાવાને ટપી જાય એવી આંતરિક ખટપટો આ રંગભૂમિના નેપથ્યે ખેલાતી રહેતી-અને એ બધું રંગભૂમિ-ઉત્કર્ષ નિમિત્તે નહિ પરંતુ પરસ્પરની કટ્ટર વેપારી સ્પર્ધાને કારણે બનતું રહેતું. આમાંથી સંસ્થા-સંચાલન અંગેનાં ટેક-મમતા તથા ખુવારી-ફનાગીરીનાં રસિક પ્રકરણો આલેખાયાં. આ સ્પર્ધા નિમિત્તે જ આ પ્રવૃત્તિ જીવતી રહી હોય એવુંય કદાચ બને.

સર્વસત્તાધીશ વિશ્વકર્માની અદાથી આ પ્રવૃત્તિના કર્તાહર્તા બનેલા સંચાલકનું મૂળે તો આ પ્રવૃત્તિમાં નાણા-પ્રબંધક તરીકે આગમન થયું જણાશે. પરંતુ 'કંપનીઓ'નું વ્યવસાયીકરણ થતું રહેવાથી તથા નાટકની રંગભૂમિ-રજૂઆત ખર્ચાળ તથા નાણા-નિર્ભર બનતી જવાથી ઉત્તરોત્તર પ્રત્યેક વિભાગ-વ્યકિત પરત્વે તેની શેહ-પકડ વધતી જાય છે; સત્તાશોખમાંથી કેટલીક જવાબદારી તે આપોઆપ વહોરી લેતો થાય છે. નાણાં મેળવવાની કપરી જવાબદારી ઉપાડવા ઉપરાંત તે નટ-નટી ભેગા કરતો, પસંદ કરતો, ડારતો કે રીઝવતો, રૂઠે તો ખસદ આપતો કે રાતોરાત હરીફ કંપનીમાંથી આર્થિક પ્રલોભન આપી ઉપાડી લાવતો. એ ખુદ અભિનયનિપુણાત પણ હોય અને જરૂર પડયે-તક મળ્યે એ કલા પણ દાખવી જાય. નાટયલેખકને તે વિષયપસંદગીની ફરમાયશ કરી અટકે નહિ; વસ્તુગૂંથણી, પ્રવેશરચના તેમ જ સંવાદ-લઢણમાં પણ તે સૂચનો કરે કે ફેરફાર કરાવતો રહે. ગીત રચતા કવિ કે તરજ બાંધતા સંગીતકાર તેની ઈચ્છાને વશ વર્તતા. દિગ્દર્શન તેની જન્મજાત કલા ગણાતી. આમાં અપવાદ થયો હોય તો દિગ્દર્શકનું કર્યું-કરાવ્યું તે છેવટની ઘડીએ ફેરવાવતો વા નિરર્થક બનાવતો. આ બધાના કર્તવ્ય-સંતોષ પેટે તે 'ઓપેરા' પર માત્ર પોતાનું નામ છપાવી લેતો! વળી, રંગભૂમિ દ્વારા થતી આવકનો મોટો હિસ્સો તેના ગજવે પડતો. અલબત્ત ખોટ આવતી--અને એવા પ્રસંગ ઓછા બનતા નહિ--ત્યારે તે પણ એકલપંડે ખમી ખાતો ખરો. આ સર્વજ્ઞ તથા આપખુદ, બહુરૂપી તથા તરંગી સંચાલકના એકચક્રી શાસનનો ન તો પડકાર થતો, ન તો અવજ્ઞા થતી, કેમ કે આ વ્યાપક પ્રવૃત્તિમાં ઠેરઠેર દેશી રજવાડા જેવી અરાજકતા-અનિશ્ચિતતા ફેલાતી જતી હતી. આ વર્ગમાં નિષ્ઠા અને ધગશ જણાય છે, પણ જાણે અપવાદરૂપે.

રંગભૂમિ જેવી સમૂહગત પ્રવૃત્તિમાં સર્વ વિભાગોને સાંકળતી-વ્યવસ્થિત રાખતી કેન્દ્રસ્થ વ્યકિતની સૂત્રધાર નિમિત્તે આવશ્યકતા સ્વીકારાઇ છે ખરી, પરંતુ ગુજરાતી રંગભૂમિની જેમ એવી કેન્દ્રસ્થ સત્તા એકહથ્થુ અને આપખુદ બની જાય ત્યારે આવી સાંઘિક પ્રવૃત્તિનું સહકારી-તંત્ર સહેજમાં અસમતુલ બની જાય એ પણ ખરું. આવી પરિસ્થિતિ વિકાસબાધક નીવડયા વિના નથી રહી. પ્રારંભથી જ ગુજરાતી રંગભૂમિનું ભાવિ આવા બહુધા નિરક્ષર સંચાલકવર્ગની વેપારીવૃત્તિ અને ન-જેવી જાણકારી તથા એકાદ વ્યકિતના ધૂન-મમત તથા રસ-રુચિ પર અવલંબતું થયું એ ઘટના અવશ્ય કમનસીબ લાગવાની.

સંચાલકવર્ગ જેમ આ પ્રવૃત્તિમાં જ્ઞાતા ગણાતો તેમ પ્રેક્ષકવર્ગ દાતા મનાતો! અડેધડે માલેતુજાર બનતો કે બનેલો અલ્પશિક્ષિત 'શેઠિયા'વર્ગ, અશિક્ષિત શ્રમજીવી-કારીગર-

વર્ગ તથા અસ્તિત્વમાં આવતા જતા મધ્યમવર્ગનાં બનેલા પ્રેક્ષકવર્ગના રસ-રુચિ વર્ણ-સંસ્કારાયેલાં હોય એ સ્વાભાવિક ખરું, પરંતુ નાટક જેવી લોકોપકારક સંસ્કારપ્રવૃત્તિમાં આવી અણઘડ રસવૃત્તિનું એકધાર્યું અનુશાસન ચાલે એ બીજી કમનસીબી ગણાય. નાટ્યસૃષ્ટિ કે નાટ્યસામગ્રીની, સંવિધાનની કે શૈલીની રસ-સંકરતા તથા રસાતિરેક અને રસવિકૃતિ તથા અતિરંજકતામાં પ્રેક્ષકવર્ગના રુચિ-વર્ચસનાં અનિષ્ટ વ્યક્ત થયાં જણાશે. એક બાજુ નાટ્યવિવેકની અતિસ્થૂલ વિકૃતિ તથા બીજી બાજુ બેજવાબદાર-અત્યુત્સાહી કદરદાની--પ્રેક્ષકમાનસના આવા દાધારંગીપણા તથા ચંચળતામાં વ્યવસાયી સંચાલકોને આદર્શ પરિસ્થિતિ જણાઈ હોય તો નવાઈ નહિ, કેમ કે પ્રેક્ષકને ગ્રાહક માની તેને રીઝવવાની અનેકવિધ તરકીબો અજમાવાઈ જણાય છે. વિષય, નટ-નટી, ગીતો, દૃશ્યો બધું એની પસંદગી મુજબ ગોઠવાતું, કારણ લોકપ્રિયતા એકમેવ માપદંડ બન્યો જણાય છે. સંક્રાંતિકાળનો આ વિલક્ષણ પ્રેક્ષક આરાધ્ય દેવ તરીકે સ્થપાયો--પૂજાયો, એટલે સુધી કે કોઈ પણ પ્રકારની ગુણવત્તાથી નિરપેક્ષ રીતે, માત્ર એની પસંદગી--નાપસંદગી મુજબ નાટકની જીવાદોરી લંબાતી-ટૂંકાતી થઈ.*

જ્ઞાતા સંચાલક તથા દાતા પ્રેક્ષકની સાથે નિયંતા નટનો વિચાર કરીએ એટલે આ પ્રવૃત્તિની અરાજકતા આપોઆપ સમજાઈ જશે. સંચાલકની નિરક્ષરતા તથા પ્રેક્ષકોની અણઘડતામાં નટવર્ગની સંસ્કારવિમુખતા ભળતા આ ક્ષેત્રની વિકૃતિમાં વિશેષ ઉમેરો થયો જણાશે. જૂજ અપવાદ સિવાય, આ નટવર્ગની આર્થિક દૃષ્ટિએ ભાગ્યે કદર થઈ કહેવાય, પરંતુ પ્રેક્ષકો તરફથી તેમની ઈર્ષ્યા ઉપજાવે તેવી અને બેહદ તથા કયારેક અવિવેકી લાગે તેવી કદરદાની થઈ જણાય છે અને લોકપ્રિયતાના વણતૂટયા વિ મ પણ સ્થપાય છે. પ્રેક્ષકને--એટલે કે ગ્રાહકને--ગમ્યું તે સર્વોત્તમ એવું ધોરણ પ્રવર્તતું હોવાથી કેટલાક નટો ખાસ કરીને ગાયક-નટોના અન્યથા રીઢા સંચાલક સમક્ષ ભાવ પુછાતા થયા તેમ જ કેટલાક અનિવાર્ય પણ ઠર્યા. રંગભૂમિના સહકારી માળખા માટે આ પરિસ્થિતિ વિકાસ-પ્રતિકૂળ ગણાય,† પરંતુ નટોએ તો સંચાલક પક્ષની આવી

* એક લાક્ષણિક ઉદાહરણ : "આખરે 'અબજોનાં બંધન' ભજવાયું......અને વ્હોરા બંધુઓએ નાટકનું નામ 'અજમાનાં બંડલ' પાડયું, કારણ કે વ્હોરા પ્રેક્ષકો તે વખતે રંગભૂમિની યુનિવર્સિટીના ચાન્સેલરો હતા અને લેખકોનાં પદવીદાન એમને હાથે તોળાતા." રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ : 'સ્મરણ મંજરી', પૃ. ૧૩૬.

† "ગુજરાતી રંગભૂમિ કશા વિચિત્ર સંજોગે નટની રંગભૂમિ બની, એને અભિનય મળ્યો પણ નાટક ન મળ્યું." શ્રી જયંતિ દલાલ : 'એક વાત : શતાબ્દી કોની?' (ગુ. ના. શ. મ. સ્મારક ગ્રંથ).

નબળાઇ તેમ જ પોતાને મળતા અમર્યાદ મહત્ત્વમાંથી લાભ ઉઠાવવાનું જ તાક્યું જણાશે. મોકા ટાણે રિસાઇને પોતાનું ધાર્યું કરાવવું, કંપનીના માલિકની જાણ બહાર રાતોરાત સંસ્થા બદલી, દ્વારા વિકટ પરિસ્થિતિ જન્માવવી, પોતાના વ્યકિતત્વને વિશિષ્ટ ઠરાવી ખાસ પાત્રો અને એ રીતે આખાં નાટક લખાવવાં, સમગ્ર નાટકની સફળતાનો એકલપંડે યશ લઇ સંચાલકથી માંડી નાના નટની તોછડી ઉપેક્ષા કરવી, રંગભૂમિના રંગ-વિલાસ અંગત જીવનમાં જીવવા મથવું તથા વ્યકિતવિશેષ તરીકે પોતાનાં ધૂન-તરંગ પોષવાં કે બીજાં પર લાદવાં એ આ નટવર્ગની મુખ્ય નેપથ્ય-પ્રવૃત્તિ ગણાય. અલબત્ત, કેટલીક વાર આમાંથી રંગભૂમિ ઉપર ઉત્કટ તથા ભાવપૂર્ણ અભિનય ઉછરી આવતો ખરો, છતાં સર્વાંશે તેમાં શિષ્ટ અને સંયત નાટ્યછટાની ઊણપ સાલ્યા કરતી.

ગુજરાતી વ્યવસાયી નાટ્યપ્રવૃત્તિના આ કઢંગા ચિત્રમાં લેખકનો મહિમા ક્યાંય સ્થપાયો જણાશે નહિ. પ્રતિભાહીન લેખકોની જમાતે તો ત્રિવિધ રુચિ-વર્ચસને વશ વર્તી વ્યવસાયિતાનું દાસત્વ સ્વીકાર્યું જણાશે, પરંતુ વ્યવસાયીકરણ સામેની નિરાધારી તથા લાચારી જેવી નિરાશાજનક પરિસ્થિતિમાં પણ યથાશકિતમતિ તેમ જ નિષ્ઠાપૂર્વક મંડયા રહેનાર નાટ્યકારોનો ઉલ્લેખ ન થાય તો હકીકતની એકપક્ષી રજૂઆત કરી ગણાય.

આમાં સૌ પહેલો ઉલ્લેખ કરવાનો રહે ઓઝાભાઈઓનો. 'મોરબી આર્ય-સુબોધક નાટક મંડળી'ના માલિક-સંચાલક મૂળજી આશારામ ઓઝા સાહિત્યિક પ્રકૃતિના ખરા, પરંતુ નાટ્યકાર તરીકે વિશેષ ઉલ્લેખ થતો રહે છે વાઘજી આશારામ ઓઝાનો.* અલબત્ત નાટ્યપ્રકારની ઘણી સાહિત્યિક અપેક્ષાઓ—ખાસિયતો તેમની કૃતિઓમાં વણખીલી જણાશે, પરંતુ તેમના જમાનાની કેટલીક મુશ્કેલીઓના સંદર્ભમાં વિચારતાં વાઘજીભાઈના નાટ્યલેખનની વિશિષ્ટતા તેમ જ ઐતિહાસિક મહત્ત્વ સમજાઇ રહેશે. ભવાઇ તેમ જ રામલીલાનાં, લોકમાનસ પર પકડ ધરાવતાં અનિષ્ટોને પડકારવા

---

* તેમની કૃતિઓ : 'સીતા સ્વયંવર,' 'દ્રૌપદી સ્વયંવર,' 'રાવણવધ,' 'ઓખાહરણ,' 'ચિત્રસેન ગંધર્વ,' 'પૃથ્વીરાજ રાઠોડ,' 'કેશરસિંહ પરમાર,' 'ભર્તુહરિ,' 'ચાંપરાજ હાડો,' 'રાજસિંહ (વીર બાળા),' 'સતી રાણકદેવી,' 'જગદેવ પરમાર,' 'ત્રિયારાજ,' 'ત્રિવિક્રમ,' 'ચંદ્રહાસ,' 'વિબુધ વિજય'--તમામ નાટકો મંડળી મારફત ભજવાયાં, કેટલાંક પૂરેપૂરાં પ્રસિધ્ધ થયાં; યશસ્વી તથા શિરમોર નાટક 'ભર્તૃહરિ'--આ નાટકથી એમનું નામ લોકખ્યાતિ પામ્યું. ૨૮મી સપ્ટેમ્બર, ૧૯૫૬ ના રોજ 'આકાશવાણી' પરથી રાષ્ટ્રીય નાટ્ય કાર્યક્રમમાં તેની રજૂઆત થઈ. (જુઓ ડૉ. ડી. જી. વ્યાસનો એ નામનો લેખ; 'ગુજરાતી નાટ્ય'દી' અં. ૧૯૫૬).

જાણે વાઘજીભાઈએ નાટક દ્વારા સસ્તી મનોરંજકતાને બદલે સરળ-સુગ્રાહ્ય ઉપદેશ આપવાનું આરંભ્યું. તેમનાં નાટકો પરત્વેના લોકાકર્ષણનું મહત્ત્વનું કારણ આ. વળી, મોરબી-ના તમામ ભાગીદારો શ્રીમાન નૃસિંહાચાર્યજીના શિષ્યો હોઈ, તેમની સદાચારી મનોવૃત્તિની નાટ્ય-રજૂઆત પરત્વે શિષ્ટ અસર પડવા લાગે છે. લખાવટ તથા રજૂઆતની આવી શિષ્ટતા-વિશિષ્ટતાનાં બે-ત્રણ પરિણામ જોવાં મળશે. આ સંસ્કારલક્ષી શૈલીનો નવો ચાહકવર્ગ ઊભો થાય છે. નાટ્ય-વ્યવસાય પણ ઉપદેશનો-બોધપ્રસારનો પવિત્ર ધંધો મનાય છે તેમ જ ઉત્તરોત્તર લોકમાનસ નાટ્યાભિમુખ થવા લાગે છે. તેમનાં સઘળાં નાટક રંગભૂમિ-રજૂઆત પામ્યાં છે; કેટલાંક પૂરેપૂરાં પ્રગટ પણ થયાં છે. લોકમાનસને રુચતી આવતી રીતે બોધક સામગ્રી પીરસવાની નેમના કારણે તેમણે મિશ્ર શૈલી અપનાવી જણાશે. તેમની શૈલીમાં સંસ્કૃત નાટકો, પ્રાચીન લોકકથાઓ, રાસા તથા અંગ્રેજી નાટકોનું સંમિશ્રણ જોવા મળશે. નાટકને સંસ્કાર-સદાચારપ્રવર્તનનું વાહન બનાવવાની તથા બહુધા શિષ્ટતા અવગણ્યા વિના પૂરેપૂરી લોકપ્રિયતા મેળવેવાની તેમની કારકિર્દી તેમ જ નાટ્યરીતિ તેમના સમય-સંજોગના ઉપલક્ષ્યમાં કીમતી ગણાય.

સૌરાષ્ટ્રમાં ઓઝાભાઈઓએ ઉપાડેલું કાર્ય અમદાવાદમાં ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીએ હાથ ધર્યું. જાણે પોતાના આદર્શ મુજબ તથા સ્વતંત્ર રીતે કાર્ય કરવા માટે નાટ્યકાર ડાહ્યાભાઈને સમકાલીન રંગભૂમિ પર મનમોકળાશ તથા સવલતની ઊણપ સાલી અને તેમણે 'દેશી નાટક સમાજ' જેવી પોતાની સંસ્થા સ્થાપવાનું સાહસ કરી પોતે લખેલાં નાટકો* પોતે ધારેલી રીતે ભજવવાં શરૂ કર્યાં. ડાહ્યાભાઈની વિશેષતા પેટે તેમના નૈસર્ગિક સાહિત્ય-સંસ્કારો, સારી કેળવણી તથા નીતિપોષક સાહિત્યના વાચન-સંસ્કારો ગણાવી શકાય. વાઘજીભાઈ જેમ વૈષ્ણવ ધર્મમાંથી તેમ ડાહ્યાભાઈ જૈન ધર્મમાંથી પ્રેરણા તથા નાટ્યસામગ્રી મેળવે છે. જૈનસૂરિ કથા પરથી તૈયાર થયેલાં તેમનાં નાટકોમાં શીલનો મહિમા જણાય છે તે આ કારણે. અલબત્ત, નીતિ-ઉપદેશ અંગેની આતુરતાથી ડાહ્યાભાઈ પ્રત્યક્ષ બોધ આપવાની શૈલી અપનાવે છે ત્યારે રુચિકરતા તથા સંકલન પરત્વે પ્રતિકૂળ અસર પડેલી અચૂક વર્તાશે આ નીતિબોધ ગાયનોમાં, પ્રલંબ ભાષણોમાં, કહેવતોમાં અને અલંકારોમાં છૂટથી પીરસાયો હોવાથી તેમનાં નાટકો 'શીખામણીઓ' † તરીકે પણ ઓળખાવાયાં છે; પરંતુ તેમના સમયના પ્રેક્ષકમાનસના તથા જોર કરતી

---

*તેમનાં વીસ નાટકો પૈકી નોંધપાત્ર 'વીણાવેલી ઉમાદેવડી' 'ઉદયભાણ' 'અશ્રુમતી', 'મોહિનીચંદ્ર' વગેરે.

†રણજિતરામ વા. મહેતા: 'ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી', પૃ. ૧૪૫ ('રણજિતરામના નિબંધો').

આવતી અતિરંજકતાના સંદર્ભમાં વિચારતાં, ડાહ્યાભાઈનાં વલણ તથા શૈલી સહેતુક તેમજ સંનિષ્ઠ કહેવાય. તેમનાં નાટકોમાં ઊપસી આવતો કવિત્વયુકત ન્યાય પણ તેમની નીતિ-પરાયણતાનું જ પરિણામ. એ નિમિત્તે તેમણે આલેખેલાં દુર્જન તથા શઠ પાત્રો સંસ્કૃત કરતાં વિશેષ તો શેકસ્પિયર શૈલીનાં જણાશે. વ્યભિચાર, વેશ્યાગમન, મદ્યપાન તથા લોભ જેવા દુર્ગુણોની તેમણે જાણે ખૂબ સમયસર ઝાટકણી કાઢી છે. ગુજરાતી રંગભૂમિ પર શઠ પાત્રને ડાહ્યાભાઈએ જ લોકપ્રિય બનાવ્યું એ હકીકત તેમના પ્રદાન નિમિત્તે નોંધાઈ છે; છતાં કયારેક નાયકને પણ ઝાંખો પાડી દે એવું શઠ પાત્રોનું પાત્ર-ચિત્રણ નાટયવિવેકયુકત નહિ લાગે. વસ્તુવિધાન અંગે પણ તેમનો ફાળો કીમતી ગણાય. વિદૂષક કે રંગલા નિમિત્તે આવતા સ્થૂલ-બીભત્સ હાસ્યરસને તેમણે ડામ્યો અને એ ગ્રામ્ય બની ગયેલા પાત્રને નાટયસામગ્રીમાંથી રુખસદ આપી, હાસ્યરસની આવજત માટે ઉપકથા પ્રયોજી. આ ઉપકથામાં પણ તેમણે નીતિબોધ કે ઉપદેશ આપવાનું તાકયું જણાય છે. રંગભૂમિ પર વાઘજીભાઈએ જેમ સોરઠી રાસડો દાખલ કર્યા તેમ ડાહ્યા-ભાઈએ ગુજરાતી ગરબાના સંગીત તેમ જ દશ્યક્ષમતા વિકસાવ્યાં. ગુજરાતી રંગભૂમિ પર તેમણે મોલિયર ઉતાર્યો તથા દશ્યયોજનામાં 'ટેબ્લો'ને સ્થાન આપ્યું એ તેમના નાટયલેખનની ઈતર વિશેષતા ગણાય.

આમ છતાં, નટ-પ્રેક્ષક વર્ગ પરત્વેની પરાશ્રિતતાની નિરાધારી ડાહ્યાભાઈએ પણ અનુભવી હોવી જોઈએ. સંસ્કાર-ઊણા નટવર્ગની શિષ્ટ અભિનયની ઊણપના કારણે ડાહ્યાભાઈનાં ઉદાત્ત પાત્રોના મનોભાવો, હાવભાવ તથા વાણી-વર્તનમાં કૃત્રિમતા કે વિકૃતિ પ્રવેશ્યા વિના રહેતી નહિ. વળી, મનોરંજન માગતા વ્યાપક પ્રેક્ષકવર્ગને પણ તેમનાં નાટકોની ઉપદેશક માત્રા કે નીતિબોધનું અનુપાન પૂરેપૂરું સદ્યું નહિ હોય. પરિણામે નાટયપ્રવૃત્તિ નિમિત્તે નીતિ-પ્રચાર, રુચિ-શિક્ષણ તથા સંસ્કાર-પ્રવર્તન અંગેની ડાહ્યાભાઈની ધ્યેયનિષ્ઠા હતોત્સાહ બની સમાધાનકારી માર્ગે પણ વળી જણાય છે. છતાં, સાધન-સંજોગની આવી નાસીપાસી અને સાંપ્રત પ્રતિકૂળતાના સંદર્ભમાં તેમની શૈલીનું ઐતિહાસિક મૂલ્ય ઊણું ઊતરતું નહિ જણાય.

આ પરંપરામાં સાહિત્યનો સંસ્કાર-વારસો લઈ આવતા ત્રીજા નાટયકાર તે મૂળશંકર હરિનંદ મૂલાણી. પ્રમાણમાં તેમની કેળવણી ઓછી, પરંતુ ખંત તથા ઉત્સાહપૂર્વક તેમણે અંગ્રેજી-સંસ્કૃતના અભ્યાસ દ્વારા શેકસ્પિયર-શેરિડન તથા ભવભૂતિ-કાલિદાસનાં સાહિત્ય-સંપર્ક કેળવ્યો એટલું જ નહિ, બંગાળી, મરાઠી તથા હિંદી જેવી અગ્રગણ્ય ભગિની ભાષાઓની ઉત્તમ કૃતિઓનો પરામર્શ પણ કરી લીધો. વળી, તેમની આ અભ્યાસ-વૃત્તિ

કેવળ સાહિત્ય પૂરતી મર્યાદિત રહેવાને બદલે ધર્મ, તત્ત્વજ્ઞાન, યોગાભ્યાસ તથા આધુનિક વિજ્ઞાન જેવા વિવિધ વિષયો સુધી પહોંચી વળે છે. મૂલાણીનાં નાટકોના વિષય, વસ્તુવિધાન, પ્રસંગપૂરણી, પાત્રચિત્રણ, ભાવાલેખન તથા ભાષા-પ્રયોગ અન્યથી જુદાં તરી આવવાનું કારણ તેમના આ સાહિત્ય-સંપર્ક તથા અભ્યાસ-પરાયણતા.

શ્રીમદ્ ભાગવતના વિલક્ષણ વ્યકિતત્વવાળા નાયક કૃષ્ણના જીવનપ્રસંગોની નાટ્ય-ક્ષમતા તથા લોકમાનસની ધર્મભાવનાનો તાગ કાઢી, બંનેનો રુચિકર મેળ ગોઠવી, મૂલાણી-એ કૃષ્ણલીલા આલેખતું 'કૃષ્ણચરિત્ર' રચ્યું—એ રીતે, ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર કૃષ્ણને પદસંચાર કરાવી તેમણે વસ્તુલક્ષી પ્રવાહને નવો વળાંક આપ્યો કહેવાય. ઇતિહાસ-પુરાણ* ઉપરાંત તેમણે સામાજિક વસ્તુનાં આઠેક નાટકો લખી તેમાં અર્વાચીન ભાવસૃષ્ટિ તથા નવીન વિચારશ્રેણી ગૂંથીને મહત્ત્વનું વિષય-પ્રસ્થાન પણ કર્યું જાણે. વળી, 'અજબકુમારી' જેવા કરુણાન્ત નાટક દ્વારા તેમણે રચનાવિધાનની નવીનતા તથા મૌલિકતા પણ દાખવી. જોકે, તેમની પૂર્વે 'લલિતાદુ:ખદર્શક' તથા 'પૃથ્વીરાજ ચૌહાણ' જેવાં કરુણાંત નાટકો લોકપ્રિય બન્યાં હતાં ખરાં, પંતુ સુખાન્ત નાટકોના જોરદાર પરંપરાગત પ્રવાહમાં જરા પણ નવી તરેહનું નાટક લખવું એ ત્યારે તો સાહસ ગણાતું. આરંભમાં તો 'અજબકુમારી'ને પણ કરુણ અંત ફેરવવો પડે એવી નિષ્ફળતા સાંપડી હતી. પરંતુ લાંબે ગાળે, આજે કરુણના અતિરેકવાળી લાગતી તેમની શૈલી સિદ્ધ હથોટી મનાઇ, તેમ જ 'મેલોડ્રામેટિક' કરુણરસ જમાવવાની તેમની કુશળતાએ તેમને શેક્સ્પિયરનું બિરુદ અપાવ્યું.

અન્ય નાટ્યકારોને નડેલી પ્રતિકૂળતાઓથી મૂલાણી પણ મૂંઝાયા લાગે છે. પોતાના વ્યકિતત્વ તથા અભિરુચિ મુજબ મોકળાશથી નાટ્યપ્રવૃત્તિ આદરવા મૂલાણીએ પણ ડાહ્યાભાઇની જેમ પોતાની સ્વતંત્ર સંસ્થા ચલાવી જોઇ, પરંતુ વ્યવસાયી ખટપટ તથા સંસ્થા-સંચાલકોની કુટિલતા સામે સરલહૃદયી મૂલાણીનો 'કાઠિયાવાડી નાટક મંડળી'નો પ્રયોગ પણ નિષ્ફળ ગયો જણાય છે. તેમની સંસ્કારી શૈલી સમજવામાં અતિરંજકતા-પરસ્ત પ્રેક્ષકવર્ગ નિષ્ફળ ગયો હોય એવું પણ બન્યું છે. પચાસેક જેટલાં નાટકો લખવા છતાં વ્યવસાયી રસમ મુજબ તેમનો એ ક્ષેત્રમાં વિધિસર નામોલ્લેખ થયેલો

* ૪૦ વર્ષની નાટ્યલેખનપ્રવૃત્તિ દરમિયાન તેમણે લખેલાં ૪૫-૫૦ જેટલાં નાટકોમાં નવ પૌરાણિક, નવ ઐતિહાસિક અગર મિશ્ર, આઠ સામાજિક અને બાકીનાં કલ્પનાથી ઉપજાવેલાં છે. તેમનાં સફળ નાટકોમાં ઉલ્લેખપાત્ર : 'કુન્દબાળા', 'મૂળરાજ', 'વિક્રમચરિત્ર', 'સૌભાગ્યસુંદરી', 'વસન્તપ્રભા', 'ભાગ્યોદય', 'સૂર્યકુમારી', 'કૃષ્ણચરિત્ર', 'અજબકુમારી'વગેરે.

જોવા પણ નહિ મળે. આશ્વાસન પેટે એટલું નોંધી શકાય કે બહુધા નિર્લેપ રહેલા સાક્ષરવર્ગમાં મૂલાણી જેવા નાટ્યકારના પુરુષાર્થની નોંધ લેવાતી થઈ ખરી!* વળી, એ પણ નોંધવું રહ્યું કે લાંબે ગાળે આ ક્ષેત્રે લેખક-પ્રેક્ષકવર્ગે જે કાંઈ રુચિપલટો પણ થતો જણાય છે તેમાં મૂલાણી જેવાની પ્રવૃત્તિની ગણના થશે.

આ શ્રેણીમાં હવે ઉલ્લેખાનારા ફૂલચંદભાઈ ઝવેરદાસ શાહ ('માસ્તર')નું નાટ્ય સર્જન મૂલાણીના મુકાબલે ઘણું ઓછું ગણાય,× પરંતુ તેમણે જે કાંઈ લખ્યું તે તમામ તેમના નિજી વ્યકિતત્વ તથા સંસ્કારિતાથી રંગાયેલું હોઈ રૂઢ ધંધાદારી શૈલી કરતાં ઘણું વિશિષ્ટ અને મૌલિક હોવાની છાપ પાડે છે. સાહિત્ય-સન્માન ઉપરાંત રંગભૂમિક્ષેત્રે પણ તેમની ખ્યાતિ એવી ફેલાઈ કે સંસ્થા-સંચાલકો સામા ચાલી તેમની પાસે નાટકો લખાવવા આવતા થયા. પ ંતુ તેમની આવી લોકપ્રિયતા જ તેમના અકાળ ક્ષેત્ર-સંન્યાસ માટે કારણભૂત બની એ પ્રસંગ આ ક્ષેત્રની અનેક વિલક્ષણ દુઃખદ ઘટનાઓ પૈકીની એક ઘટના ગણાય. તેમનાં નાટકોની લોકપ્રિયતા તથા સફળતાથી ઉશ્કેરાઈ કોઈ સંસ્થા-સંચાલકે તેમના પર વિષપ્રયોગ કર્યાનું કહેવાય છે. તત્કાલ તો આ પ્રવૃત્તિ પરથી તેમનું મન ઊઠી ગયું, પરંતુ તેમનો પુણ્યપ્રકોપ ભભૂકી ઊઠતાં તેમને પ્રતિજ્ઞા કરી કે ત્રણ નાટકો લખી જેમ બે સંસ્થા તેમણે તારી હતી તેમ બીજાં ત્રણ નાટકો લખી લાયક નાટક સંસ્થા યા સંસ્થા-સંચાલકને આગળ લાવી પેલા વિષપ્રયોગ કરનાર સંચાલકના તેજોદ્વેષને ડામવો. 'શ્રી વિદ્યાવિનોદ નાટક સમાજ' વાળા પ્યારેલાલ માટે ' માલતી માધવ ', 'મુદ્રાપ્રતાપ' તથા 'શુકદેવજી' લખી તેમણે આ સંકલ્પ સિદ્ધ કર્યો. વળી, 'શુકદેવજી'માં અષ્ટાવક્રનું પાત્ર સુંદર રીતે ભજવતા મોહનલાલા ખૂબ મદ્યપાન કરતા; મહર્ષિ અષ્ટાવક્ર મદ્યપાન કરે એ જાણી 'માસ્તર'નો પુણ્યાત્મા કકળી ઊઠયો અને ત્યારથી ગુજરાતી રંગભૂમિ તેમનાં સંસ્કારી રુચિનાં નાટકોથી વંચિત રહી! રંગભૂમિ-ઉત્કર્ષની ઉમદા તકો પણ આ વ્યવસાયી ક્ષેત્રની કેવીક બદીઓ દ્વારા વેડફાઈ ગઈ તેનાં, લચંદભાઈની કારકિર્દીમાંથી ઉપલબ્ધ થતાં બે લાક્ષણિક ઉદાહરણો એક વધુ કમનસીબી તરીકે નોંધી શકાય.

---

* જુઓ: 'અંતરંગ પર એક દ્રષ્ટિ'માં ઉતારાયેલા 'અજબકુમારી' અંગેના ગોવર્ધનરામ-ના ઉદ્ગારો. (એ નામની 'અજબકુમારી'ની પ્રસ્તાવના, પૃ. ૫.) માર્ચ, ૧૯૪૬માં અમદાવાદ ખાતે તેમનો સન્માન-સમારંભ પણ યોજાયો હતો.

× તેમની ભજવાયેલી કૃતિઓ : 'મહાસતી અનસૂયા', 'સુકન્યા, સાવિત્રી,' 'મહાશ્વેતા કા 'બરી', 'માલતી માધવ', 'મુદ્રા પ્રતાપ', 'શુકદેવજી,' 'રાજહંસ', 'વિશ્વધર્મ'.

નડિયાદની સાક્ષરી ભૂમિમાં ગો. મા. ત્રિપાઠી, મ. ન. ત્રિવેદી તથા બા. ઉ. કંથારિયાનો સાહિત્ય-સહવાસ; ભજન-કથા-આખ્યાન અંગેની રુચિ તથા પ્રવૃત્તિ; ચિત્ર-શિક્ષક તરીકેનો વ્યવસાય; ગીત-સંગીતની શાસ્ત્રીય જાણકારી; કવિત્વશકિતની તાલીમ તથા સાહિત્યિક અભિરુચિ--આ તેમના ઘડતરનાં તેમ તેમની નાટય-વ્યવસાયની સફળતાનાં બળો--અને પ્રથમ નાટક 'મહાસતી અનસૂયા'થી જ તેજોદ્વેષ પેદા કરે એવી ખ્યાતિ તેમને મળતી થઈ હતી. લોકમાનસને સંસ્કારવા નિમિત્તે ફુલચંદભાઈ પણ હિન્દુધર્મની પ્રેરણા જેવા પુરાણ વગેરેની પ્રખ્યાત સામગ્રી તરફ વળ્યા જણાય છે. વિવિધ સદ્‌ગુણો પ્રબોધતાં આ પ્રારંભનાં નાટકોની સરખામણીમાં, વિપપ્રયોગ પછીની સંકલ્પપ્રવૃત્તિ નિમિત્તેની નાટયત્રયી વિશેપ ઐતિહાસિક મહત્ત્વની ઠરે તેમ છે. કાલિદાસ, ભવભૂતિ તથા બાણ જેવા સિધ્ધહસ્ત નાટયકારોની, સંસ્કૃત નાટકની શિરમોર કૃતિઓના તેમણે લોકભોગ્ય તેમ જ અભિનેય રૂપાંતર આ નાટયત્રયી દ્વારા આપ્યાં એ તેમનું કિંમતી પ્રદાન; ગુજરાતી રંગભૂમિ પર તેમણે આ ક્ષેત્રમાં ઉપેક્ષાતા રહેલા સંસ્કૃત નાટકમાંથી શૃંગારરસિક પાત્રો-પ્રસંગો રસાળ કાવ્યમય બાનીમાં ઉતારી આવી ભાવસૃષ્ટિથી બહુધા વંચિત રહેલા પ્રેક્ષકવર્ગને તેનો રોચક રસાસ્વાદ કરાવ્યો તથા તેનું ઘેલું લગાડયું. "પ્રત્યેક નાટકની ગૂંથણી તેમણે એવી રીતે કરી છે કે નાટકનો રસપ્રવાહ પ્રેક્ષકના કુતૂહલને સતત સંતર્પતો ને ઉત્તેજતો છેવટ લગી અવિચ્છિન્ન વહ્યો જાય છે. તેમાં આવતાં ગીતો, અલબત્ત સંસ્કૃત શ્લોકોની ધ્વનિપૂર્ણ અર્થઘટના જાળવી શકતાં નથી. રંગભૂમિની માગને અનુસરીને લખાયેલાં આ ગીતો......શ્લોકોને મુકાબલે હળવી રચનાઓ ગણાય".* ગીતોનો તો તેમની શૈલીમાં અતિરેક થયો જણાઈ આવવાનો. સાઠેક જેટલાં ગીતોવાળું 'મુદ્રાપ્રતાપ' 'મ્યુઝિકલ એકસ્ટ્રાવેગન્ઝા' તરીકે ઓળખાવાય તેમાં શી નવાઈ ! આમાં તેમનાં સંગીત-સંસ્કાર લક્ષમાં લેવા છતાં, 'માસ્તરે' પણ પ્રેક્ષક-રુચિની અવગણના કરી નથી એમ લાગવાનું ખરું. પરંતુ નાટયસંબંધી વ્યાપક અતિરંજકતા ટાળવામાં તથા શકય તેટલી રોચક સંસ્કારિતા ફેલાવવામાં ફુલચંદભાઈએ પણ ઉપયોગી કામગીરી બજાવી જણાશે. એટલું ઉમેરી શકાય કે રંગભૂમિના આંતર-જીવન પ્રત્યે નફરત કેળવ્યા સિવાય તેમણે ધીરજપૂર્વક લેખન-સહકાર આપ્યાં કર્યો હોત તો વ્યવસાયી રંગભૂમિનું વાતાવરણ આટલું વહેલું અને આવા વ્યાપક પ્રમાણમાં કથળવામાંથી કદાચ ઊગરી શકત ખરું. આવા સઘળા પ્રયાસોને નાકામિયાબ બનાવતાં વ્યવસાયી તત્ત્વોને હાથે જ કદાચ એ પ્રવૃત્તિની અવનતિ થવાનું કુદરત-નિર્માણ પણ હોય ! આ ઉપલક્ષ્યમાં ૧૯૧૫ની 'માસ્તર'ની રંગભૂમિ-નિવૃત્તિ સાથે વ્યવસાયી રંગભૂમિની આથમતી કળાનો આરંભ સાંકળી લઈએ તો બંને પ્રસંગોના ઐતિહાસિક સંદર્ભનો કયાસ કાઢવાનું સુગમ બને કદાચ.

* ડૉ. ધીરુભાઈ પ્રે. ઠાકરનો 'મુદ્રાપ્રતાપ'નો 'આમુખ', પૃ. ૧૯.

આ અવલોકન પરથી એ સ્પષ્ટ જણાશે કે પ્રબળ વ્યવસાયી વર્ચસ સામેના આવા પ્રયત્નોને ન તો જોઈએ તેવી સફળતા મળી કે ન તો તેનાં દૂરગામી પરિણામો ફળ્યાં. અલબત્ત આ છૂટા-છવાયા સંનિષ્ઠ પ્રયાસોની ઐતિહાસિક મુલવણી તત્કાલીન રુચિવિષયક પ્રતિકૂળતાઓ તેમ જ સાધન-સંજોગો પરત્વેની મર્યાદાઓના સંદર્ભમાં કરવાની રહે છે. આમાં કેટલીક વ્યકિતગત મર્યાદાઓ પણ બાધક નીવડી જણાશે ખરી. નાટયલેખન અંગેની તેમની મુખ્ય મૂડી તે તેમના શિક્ષણ, સાહિત્ય તથા ધર્મના વારસાગત સંસ્કારો, લેાકમાનસ પરત્વેની સૂઝ, લેાકપરંપરાઓની પ્રેરણા અને ધગશ તથા ધ્યેયનિષ્ઠા; પરંતુ, નવી તેમ જ ઉચ્ચ કેળવણી દ્વારા મળતા થયેલા સાહિત્ય-પરામર્શ, રુચિ-સંમાર્જન, નાટયાભ્યાસ, રંગભૂમિ-નિપુણતા વગેરે જેવા ઘણા લાભોથી આ નાટયકારો ઘણે અંશે વંચિત રહ્યા છે. વળી, પશ્ચિમના પ્રત્યક્ષ-પરોક્ષ સંસર્ગથી તમામ જીવનક્ષેત્રોમાં વહેતા થયેલા નવા પ્રવાહોનો પણ તેમને ન જેવો સંસ્પર્શ થયો લાગશે. તેમની વિષયસામગ્રી મર્યાદિત, તેમનો સંવિધાન-કસબ એકવિધ તથા તેમની શૈલી નિરસ જણાવાની અને તેમના સમગ્ર નાટય-પુરુષાર્થમાં નવીનતા-આગ્રહ, પ્રયોગશોખ, નિષ્ણાતબુદ્ધિ તથા નાટયવિવેકની ઓછીવત્તી ઊણપ સાલે છે તે આ કારણે. પરિણામે વ્યવસાયી સંસ્કારોને પડકારવાનું તથા વ્યાપક રુચિ-પરિવર્તન આણવાનું ભગીરથ કાર્ય તો અટવાતું જ રહ્યું. ઈતિહાસ-નોંધ કરતી વેળા, આ નાટયકારોના નામોલ્લેખ સાથે બહુધ અફસોસ વ્યકત કરવાનો રહે છે. એટલી આશ્વાસન-નોંધ કરી શકાય કે આવી લોકોપકારક સામાજિક પ્રવૃત્તિનો વ્યવસાયી ઈજારાશાહીએ ધરાર કબજો લીધો હતો ત્યારે ભલે થોડા નાટયકારોએ પણ રંગભૂમિ-હિત તથા પ્રેક્ષકમાનસનો વિચાર કરી એ પ્રવૃત્તિને શુભાશય તથા સંનિષ્ઠાપૂર્વક વિકસાવવાનું તાકયું.

આ અનુસંધાનમાં, કેવળ રંગભૂમિ ખાતર લખતા રહી લેાકચાહના મેળવનારા કેટલાક નાટયકારેાનેા ઉલ્લેખ આવશ્યક ગણાય; આમાં મણિલાલ 'પાગલ', રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ, પ્રભુલાલ દ્વિવેદી, ત્રાપજકર, વૈરાટી, જામન, પ્રફુલ્લ દેસાઈ તથા દામુ સાંગાણી વગેરેનાં સંખ્યાબંધ નાટકોનેા સાહિત્ય-સત્કાર કે ઉલ્લેખ ભાગ્યે થયેા જણાશે, પરંતુ પ્રેક્ષક-નિર્ભર રંગભૂમિ પ્રવૃત્તિના ઉપલક્ષ્યમાં તેમની પ્રવૃત્તિ નેાંધપાત્ર ઠરતી આવી છે. આ પંકિતના નાટયકારેાએ મેાટેા સ્વતંત્ર ચાહક-વર્ગ ઊભેા કર્યો, આવક તેમજ લેાકપ્રિયતાના નવા વિક્રમ સ્થાપ્યા, રીઢા ધંધાદારીઓ સાથે વ્યવહારકુશળતાથી કામ લીધું, લેાકમાનસની ચિકિત્સા કરી તેનેા ખૂબીપૂર્વક નાટયોપચાર કર્યો, લેખકવર્ગમાં નાટયોત્સાહ પ્રગટાવ્યેા-ટકાવ્યેા તથા લેાકપ્રિય નાટયછટા અને વસ્તુગૂંથણીની એક વિશિષ્ટ હથોટી ઉપજાવી. તેમની શૈલીમાં જો કે રસવિપર્યાસ, અતિરંજકતા, ભાવાવેશ, લાગણી-ઉદ્રેક, ભાષા-ભભક અને શબ્દાળુતા તેમ જ ગીતાતિરેક જેવા નાટકી અંશેા ઓછા-

વૃત્તા જોવા મળ્યાં કરે છે ખરા; પણ સાથેસાથે વિવિધ સાંપ્રત પ્રશ્નોની નાટયગૂંથણી કરતાં રહી તેમણે લાક્ષણિક જાગરૂકતા પણ દાખવી છે. આ કોટીના નાટયકારોએ પોતાની રચનાઓમાં, ગુજરાતી નારીની લાજ-મર્યાદા ('વડીલોના વાંકે'—૧૯૩૮),[૧] સંપત્તિનાં અનિષ્ટ ('સંપત્તિ માટે'—૧૯૪૧),[૨] મધ્યમવર્ગની કરુણતા ('ગાડાનો બેલ'—૧૯૪૫),[૩] સ્રી-હકનાં અનિષ્ટ ('તરુણીના તરંગ'—૧૯૨૮),[૪] સંક્રાંતિકાળનું અતોભ્રષ્ટ તતોભ્રષ્ટ ('નવું જૂનું'—૧૯૨૮),[૫] ચિંતાપ્રેરક વટાળ પ્રવૃત્તિ ('ભૂલનો ભોગ'—૧૯૨૧),[૬] ધાર્મિક દૂષણો ('સોનેરી જાળ'—૧૯૨૨),[૭] અનાથાશ્રમનાં પાખંડ ('વાસનાનાં વહેણ'—૧૯૩૩),[૮] સમાજનાં આંસુ ('ભિક્ષુકબાબા'—૧૯૩૫),[૯] રાષ્ટ્રીય ચળવળ ('સ્વદેશ સેવા'—૧૯૧૮),[૧૦] કોમવાદ તથા હિંદુ-મુસ્લિમ ઐક્ય ('દગાબાજ દોસ્ત'—૧૯૩૦),[૧૧] ખાદી, ગાંધીવાદ તથા વિનોબાની વિચારસરણી ('સર્વોદય'—૧૯૫૨),[૧૨] અને આઝાદી પછી આબાદીના પ્રશ્નની આલોચના ('સુવર્ણયુગ'—૧૯૫૫),[૧૩] વગેરે જેવા સમાજ-જીવનના સારા-નરસા વિષયોની યથાશકિતમતિ છણાવટ કરતાં રહી સામાજિક સમભાવ તથા લોકાદર પણ મેળવ્યા છે.

રંગભૂમિક્ષેત્રની અરાજકતા તેમ જ ધંધાદારીઓનાં સ્થાપિત હિત પરત્વે નવોદિત શિક્ષિતવર્ગનું પણ ધ્યાન દોરાયા વિના નથી રહ્યું. ઉચ્ચ કેળવણી તથા સાહિત્યસંપર્ક દ્વારા નાટયરુચિ કેળવાઇ હોવાથી અને રસશાસ્ત્ર, અભિનયકલા તથા નાટયનિર્માણ જેવાં આનુષંગિક શાસ્ત્રોની સૂઝ ખીલી હોવાથી, રંગભૂમિ પરત્વેનાં પરંપરાગત વલણ તથા મૂલ્યને બદલે આ નવા શિક્ષિતમાનસને રંગભૂમિ-સુધારણા માટે સ્પષ્ટ દૃષ્ટિ સાંપડેલી જણાય છે.

આ શિક્ષિતવર્ગના પ્રતિનિધિરૂપે જાણે, રંગભૂમિ-ઉત્કર્ષ માટે મથનાર અગ્રણી તે નૃસિંહ ભગવાન વિભાકર (૧૮૮૮-૧૯૨૫). ઉચ્ચ શિક્ષણ તથા કલારસિકતાના સંસ્કારો ઉપરાંત તેમના વ્યકિતત્વમાં સમાજ-સુધારા તથા દેશદાઝની ઊગતી ભાવનાઓ પણ ગૂંથાયેલી જણાય છે; એ સુધારક-વૃત્તિ નિમિત્તે તેઓ પોતાના પ્રિય કાર્યક્ષેત્ર જેવી રંગભૂમિની સુધારણા માટે પ્રેરાય એમ પણ બને. વળી, પરદેશવાસ દરમિયાન તેમણે આંગ્લ રંગભૂમિની કાર્યદક્ષતા તથા સિદ્ધિઓ પ્રત્યક્ષ જોઇ હતી. એટલે સાંપ્રત રંગભૂમિની બદીઓ કે જડતા નિર્લેપ ભાવે જોઇ રહેવાને બદલે વિભાકર નાટયોત્કર્ષની ઉત્કટતા, નવીનતાની ધગશ તથા મૌલિકતાના પીઠબળ સાથે નાટયલેખન ક્ષેત્રે ઝુકાવતા જણાય છે.

૧થી ૩. પ્રભુલાલ દ્વિવેદી; ૪. ગજેન્દ્ર પંડયા; ૫થી ૯. જામન; ૧૦. કવિ મનહર; ૧૧. મણિલાલ 'પાગલ'; ૧૨-૧૩ પ્રફુલ્લ દેસાઇ. વિગત ધનવંત શાહ(ફાર્બસ ત્રૈમાસિક)

વિભાકરને નવી ભાવનાઓ તથા નવા ઉન્મેષોના મૂર્તિમંત સ્વરૂપે જોવા ઠીક પડશે—અને પરંપરાથી પિડાતી રંગભૂમિ અંગે નિષ્ઠા ઉપરાંત આવા નવા 'જોસ્સા'ની જ અનિવાર્યતા હતી. 'સિદ્ધાર્થ બુદ્ધ' * ના અપવાદ સિવાય તેઓ ચવાઈ-ચૂંથાઈ નીરસ થઈ ગયેલી પ્રખ્યાત સામગ્રીને અડયા વિના પોતાની કૃતિઓમાં સાંપ્રત સામાજિક મહત્ત્વાકાંક્ષાઓ-સમસ્યાઓ નિમિત્તે નવાં પાત્રો-ચિત્રો તેમ જ નવી વિચારશ્રેણી ગૂંથવા માંડે છે અને સ્પષ્ટતઃ રાજકીય વિષયોના નાટયનિરૂપણ દ્વારાં જાણે નવીનતાની સીમા સર કરે છે. સુધાચંદ્ર (૧૯૧૬) માં સ્વદેશભાવના, 'મધુબંસરી' (૧૯૧૭) માં હોમરુલ ચળવળ તથા 'મેઘમાલિની' (૧૯૧૮)માં મૂડી-મજૂરના સંઘર્ષ જેવા આધુનિક રાજકારણ-સમાજકારણના વિષયો આલેખી તેમની ઉત્કટતા કે પ્રયોગશીલતા ઉપરછલ્લી નથી તેની પ્રતીતિ કરાવતા જણાય છે. વળી, તેમણે જયશંકર (સુંદરી), બાપુભાઈ નાયક તથા મૂળચંદ (મામા) જેવા અગ્રણી અભિનયવિદોનો પણ સાથ-સહકાર સાંપડયો. ૧૯૨૩માં 'રંગભૂમિ' નામનું ત્રૈમાસિક§ કાઢી તેમણે રંગભૂમિ-ઉદ્ધારના પોતાના પ્રયાસો વ્યવસ્થિત પણ બનાવ્યા જણાશે. આ ઉપરાંત, સાહિત્ય પરિષદ સમક્ષ અથવા નાટકોની પ્રસ્તાવના દ્વારા કે ઇતર લખાણ મારફત પણ તેમને પોતાનાં ઝુંબેશ-ધગશ વ્યકત કર્યાં.† આમ, આ કાર્ય માટે વિભાકર પૂર્વે મથનારા નાટયકારોને નડેલી પ્રતિકૂળતાઓ પૈકી કેટલીકનું નિવારણ થવા ઉપરાંત તેમનો રંગભૂમિ-ઉદ્ધારનો ઉત્સાહ વધારે તેવાં નવાં સૂઝ-સાધન પણ મળી રહ્યાં. પરંતુ, વ્યવસાયીકરણ, નિરક્ષરતા, અણઆવડત તથા તેજોદ્વેષમાં સબડતી એ સમયની રંગભૂમિ આવા ઉત્કટ છતાં એકલદોકલ પુરુષાર્થથી કાયાપલટ પામે તેમ ન હતી. ઊલટું, અન્ય નાટયકારોને નડતી રહેલી રંગભૂમિ-જડતાએ વિભાકરને પણ ગૂંગળાવી મૂકયા જાણે. લગભગ સ્થાપિત હિત બની બેઠેલા વ્યવસાયી નાટયકારોએ જ આ બૅરિસ્ટર નાટયકારના તરવરાટભર્યા પ્રવેશને કચવાતો-મોળો આવકાર આપ્યો જણાય છે. એમના વિચારો કે યોજના એ ક્ષેત્રમાંથી જ આવકારાયાં હોત તો તેમના પ્રયાસોને નવું બળ મળી રહેત ખરું. તેમના 'અબળાનાં બંધન'ને 'અજમાનાં બંડલ' બનાવનાર પ્રેક્ષકવર્ગ પણ તેમનાં નાટકોની ભાવસૃષ્ટિ માણવામાં નિષ્ફળ ગયો કહેવાય. એ પણ ખરું કે નાટયવિકાસની

---

* ભજવાયું—૧૯૧૪; છપાયું—૧૯૧૭.

§ જોકે કેવળ એક વર્ષમાં તે 'નવચેતન' સાથે જોડાઈ ગયું.

† ઈ. સ. ૧૯૦૯ની રાજકોટ ખાતેની સાહિત્ય પરિષદમાં વંચાયેલા 'નૂતન ગુજરાતને હવે કેવા સાહિત્યની અપેક્ષા છે?' એ નિબંધમાં ગુજરાતી નાટક સાહિત્યની દરિદ્રતાની ચર્ચા; આ ઉપરાંત 'આપણી નાટકશાળાઓ'નો લેખ તથા ચારે નાટકોની પ્રસ્તાવનાઓ. આ તમામ લેખો 'આત્મનિવેદન'માં ગ્રંથસ્થ થયા છે.

ઉત્કંઠા-ધગશ છતાં, લક્ષ્યવેધક નીવડે તેવી નાટ્યોપકારક વસ્તુવિધાનની હથોટી તેમને હસ્તગત થઈ જણાશે નહિ. વળી, ડાહ્યાભાઈની જેમ વિભાકરના પ્રયાસોની મુલવણી વખતે પણ અકાળ અવસાન નિમિત્તે છિનવાઈ ગયેલી કારકિર્દી લક્ષમાં લેવાવી જોઈએ. ટૂંકમાં, વિભાકર જેવા સુશિક્ષિતની અગ્રેસરતા દ્વારા બંધાયેલી અપેક્ષાઓ પણ બર ન આવી. નાટકશાળાઓને વિલાસસ્થાનો ગણવાને બદલે શિક્ષણકેન્દ્રો તરીકે પ્રતિષ્ઠા અપાવવા માટે પ્રશસ્ય પ્રયત્ન કર્યા તે તથા ગુજરાતી રંગભૂમિ પર નવતર વિષયનાં તેમ જ પ્રગતિશીલ વિચારશ્રેણીનાં નાટકો આપવાનો આરંભ કર્યો તે આ બૅરિસ્ટર નાટ્યકારનાં નોંધપાત્ર પ્રસ્થાન ગણાશે.

વ્યવસાયી રંગભૂમિ વિશે દાઝ દાખવી તેનાં અનિષ્ટ ડામી ઉત્કર્ષ માટે કોઈ સુશિક્ષિતે સક્રિય જહેમત ઉઠાવી હોય તેનો વિભાકર કદાચ પહેલો-છેલ્લો અપવાદ જણાશે. એટલું આશ્વાસન છે ખરું કે રંગભૂમિ-ઉદ્ધારનું વિભાકરનું અધૂરું રહેલું કાર્ય દશકા પછી નટ-નાટાકાર ચન્દ્રવદન મહેતા સમર્થ રીતે ઉપાડી લે છે. જોકે, વિભાકરથી ઊલટું શ્રી મહેતા સ્વતંત્ર-સમાંતર કામ કરતી કલાશોખીન રંગભૂમિ-પ્રવૃત્તિની આગેવાની લઈ વ્યવસાયી રંગભૂમિથી વેગળા રહી આ કામ પાર પાડે છે; એટલે ધંધાદારી રંગભૂમિ તો એના નિયત ક્રમમાં, જાણે ઉત્કર્ષની તમામ તકો ઉવેખી-વેડફી અવનતિની ગર્તામાં ખૂંપતી જાય છે.

રંગભૂમિ-અવનતિના એ કરુણ ચિત્રના ઉપલક્ષ્યમાં વિચારતાં, આખરી સમાપનમાં, રંગભૂમિ-સુધારણાના આ તમામ પ્રયાસો નિષ્ફળ ગયા જણાશે. વ્યવસાયી રંગભૂમિ વચ્ચે જીવી કામ કરનારા આ નાટ્યકારોને જેમ એ ક્ષેત્રમાં સ્થાપિત હિત બની બેઠેલા સહ-વ્યવસાયીઓની જમાતની જડતા, નિરક્ષરતા તથા ધંધાદારીપણું સાલ્યાં હશે એથીય વધુ કદાચ સાહિત્યકારોની-સાક્ષરવર્ગની રંગભૂમિ-ઉદાસીનતા પણ કઠી હશે. ઉત્તરોત્તર શિષ્ટવર્ગમાં રંગભૂમિ-વિમુખતા કેવી રીતે કેળવાતી ગઈ તેનું લાક્ષણિક ઉદાહરણ પણ કદાચ રણછોડભાઈની કારકિર્દીમાં જ મળી રહેશે. રંગભૂમિ તેમ જ સાહિત્યક્ષેત્રે નાટકને પ્રારંભમાં ઉમળકાભર્યો આવકાર આપનાર રણછોડભાઈ નાટકો અવશ્ય લખતા રહે છે, પરંતુ શરૂઆતનાં લોકપ્રિય નાટકોથી ઊલટું તેમનાં ઉત્તરાર્ધનાં નાટકોની શૈલી પાઠ્ય નાટકો જેવી 'સાહિત્યિક' ઢબની બની જતી જણાય છે. ભવાઈ પ્રત્યેના 'અભાવ' દ્વારા તેઓ રંગભૂમિ તરફ વળ્યા હતા, પણ પોતે પુરસ્કારેલી પ્રવૃત્તિનાં અનિષ્ટથી જાણે વ્યાકુળ બની તેઓ 'નિદ્યશૃંગાર નિષેધક રૂપક' (૧૯૨૦) જેવું વિલક્ષણ નાટક લખી પોતાના નાટ્યવિષયક વિચારો તથા સાંપ્રત રંગભૂમિ અંગેનો ઉગ્ર અણગમો વ્યકત કરી લઈ કર્તવ્ય-સંતોષ માને છે. આ ઉપરાંત, વચમાં વચમાં ગોવર્ધનરામ, નરસિંહરાવ, આનંદશંકર તથા ઉત્તમલાલ કેશવલાલ ઝવેરી જેવા સાક્ષરો આ પ્રવૃત્તિમાં

રસ લઇ સલાહસૂચન આપતા રહેતા. પરંતુ આવા છૂટક-અલ્પ અપવાદો સિવાય, સમગ્ર વિલોકન પરથી એવી છાપ પડે ખરી કે ગુજરાતના સભ્ય સમાજે તથા સાહિત્યકારવર્ગે શિક્ષણ-સંસ્કારની આ સત્ત્વશીલ પ્રવૃત્તિ પરત્વે એકપક્ષી અને નકારાત્મક વલણ અપનાવ્યું હોવું જોઇએ.

રંગભૂમિ પરત્વેના સભ્ય સમાજના પ્રત્યાઘાતી વલણનો સૂચક આવિષ્કાર નવયુગના નેતા ગાંધીજીનાં મંતવ્યોમાં પણ જોઇ શકાય. આફ્રિકાના નૈતિક વિજય પછીના સ્વદેશાગમન ટાણે, તેમનું ઠેરઠેર ઉમળકાભેર સન્માન થવા લાગ્યું. 'મોરબી'ના માલિક મૂળજીભાઇએ પણ ગાંધીજીને આમંત્રણ આપી સત્કાર કર્યો. જતાં જતાં ગાંધીજી લાક્ષણિક શૈલીમાં કહેતા ગયા: "મૂળજીભાઇ! મોરબીના બ્રાહ્મણ થઇ આ અધમ ધંધો આદર્યો? બીજો કોઇ ધંધો ન મળ્યો?"* ગાંધી-તત્ત્વજ્ઞાનના ત્રણ મૂળભૂત સિદ્ધાંતો પૈકી સત્ય-ઉપાસનાની પ્રેરણા તો ગાંધીજીને આ 'અધમ ધંધા' એ ભજવેલા 'સત્યવાદી હરિશ્ચંદ્ર' નિમિત્તે જ થઇ ગણાય! ધર્મથી માંડી જાતીય વિજ્ઞાન સુધીનાં સર્વ જીવન-પાસાં વિશે મૂલગામી વિચાર કરનારા ગાંધીજીના સમતોલ માનસે આવો બેધડક તથા નિરુત્સાહી અભિપ્રાય કેમ બાંધ્યો—વ્યક્ત કર્યો એ વિશે માત્ર વિસ્મય વ્યક્ત થઇ શકે. વળી, '૧૪'૧૫ નો આ મત પાછળથી બદલાયો કે કેમ એ પણ કમનસીબે જાણી શકાયું નથી. ગાંધીજીના માનસને લક્ષમાં લેતાં એમ કહી શકાય કે તેમના નીતિચુસ્ત (Puritan) વલણે રંગભૂમિની અશ્લીલતા પરત્વે ટોણો માર્યો હશે!

રંગભૂમિ પરત્વે સાહિત્યિક વર્ગે કેળવેલી નિર્લેપવૃત્તિમાં અસહકાર તેમજ આડંબર પણ ભળ્યાં જણાશે. વીસમી સદીની પહેલી વીસીમાં નાનાલાલના 'જયા-જયંત' (૧૯૧૪)થી આકર્ષાઇ, રંગભૂમિના કર્તાહર્તા પણ તેની રંગભૂમિ-રજૂઆત માટે પ્રેરાયા અને સામે ચાલી કવિશ્રીની રજા માગવા ગયા ત્યારે નાનાલાલે પોતાના સ્વભાવાનુસાર સંભળાવ્યું: "મારૂં નાટક ગુજરાતી રંગભૂમિ ત્રણસો વર્ષ બાદ ઝીલવા સમર્થ થશે. મારૂં અમર સર્જન એમ ફેંકી દેવાનું નથી. તરગાળો છોકરો જયા બને અને એવો જ અભણ તરગાળો જયંત બને એ મને ન પરવડે." †

---

* રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ: 'સ્મરણમંજરી', પૃ. ૨૧.

† રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ: 'સ્મરણ મંજરી', પા. ૨૪. જોકે, રંગભૂમિએ આવા સાક્ષરી તિરસ્કારને ચલાવી લેવાને બદલે પડકાર્યો જણાય છે. નાનાલાલની ભાવના તથા 'જયા-જયંત'નું વસ્તુ ગૂંથી લઇ રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટે નવેસરથી 'શૃંગી ઋષિ' લખી કાઢ્યું અને 'શૃંગી ઋષિ સ્પેશ્યલ' દોડાવવી પડે એવી લોકપ્રિયતા એ નાટકને મળી. ખુદ નાનાલાલે પાછળથી કહ્યું: "ગુજરાતમાં આવા ચોર જન્મ્યા હશે એની મને ખબર ન હતી. અલ્યા બધું જ મારૂં અને કશુંય નહિ........મહેરબાની કરીને કોઇના નાટકની આવી દશા કરતો નહિ." (પૃ. ૨૭.)

આડંબરનો બીજો કિસ્સો છે 'કાન્ત' અંગે. 'દેશી નાટક સમાજ'માં નટુભાઈ મૅનેજર તથા મોતીચંદ નંદવાણા દિગ્દર્શક હતા ત્યારે તેઓ 'કાન્ત' પાસે 'જાલીમ ટુલીયા'નો નાટક લખાવતા હતા. એક વખત એક પ્રવેશ ફેરવાવવાના હેતુથી બંને 'કાન્ત' પાસે ગયા.; દલીલો સાંભળી, 'બેસો, હું સુધારું છું' એમ કહી તેમણે તો તાળું-ચાવી લઈ ખંડને અંદરથી બંધ કર્યો તથા ખૂણામાંથી એક ધોકો ઉપાડી ગર્જ્યા: "........તમને થોડી શિક્ષા કરવા માંગુ છું. તમારી જાતના નાટકવાળાઓ, પ્રોફેસરને પણ નાટક સુધારવાની આજ્ઞા કરો છો?"* સાધનસંપન્ન ગુજરાતી રંગભૂમિએ લાયક લેખકોની કૃતિઓ ન ભજવી તેનું કારણ સાહિત્યકારોની આવી વણછ.જતી વર્તણૂક તથા પરમત પ્રત્યેની અસહિષ્ણુતામાંથી મળી રહે ખરું.

આવી સાક્ષરી વિડંબનાની રંગભૂમિ માટે લખતા લેખકોએ અવગણના કરવા ઉપરાંત ઠેકડી પણ કરી હોય એવુંય જોવા મળશે.§ આ બાબતમાં મણિલાલ નભુભાઈ દ્વિવેદીના પ્રયાસો કદાચ અપવાદરૂપ લાગે ખરા. તેમના 'કાન્તા' નાટક પરથી તૈયાર થયેલા 'કુલીન કાન્તા' તથા પૌરાણિક નાટક 'નૃસિંહાવતાર' દ્વારા તેમણે પ્રેક્ષક તેમ જ સાહિત્યિકને સરખી સફળતાથી રીઝવ્યા જણાય છે. નાટયકાર 'કાન્ત' ની ટૂંકી કારકિર્દી પરથી એમ કહી શકાય ખરું કે જેવી હતી તેવી રંગભૂમિ વિશે ગુજરાતી સાહિત્યકારોએ પ્રયત્ન કર્યા વિના આશા છોડી દેવા જેવી ન હતી. પોતાની વિશિષ્ટ મિશ્ર શૈલીનાં તેઓ માત્ર બે નાટક આપી શકયા; પરિણામે 'કાન્ત'ની સમન્વયી શૈલીની પરંપરા પણ બંધાતી રહી ગઈ.

અલબત્ત, રંગભૂમિ પ્રત્યેની આભડછેટ નિમિત્તે વ્યવસાયી શૈલીથી તદ્દન ઊલટા પ્રકારનાં નાટકોની સાહિત્યિક કે પુસ્તકિયા શૈલીની પરંપરા દૃઢ થતી રહી ખરી અને કયારેક શિષ્ટ શૈલીમાં પણ ખપતી થઈ. ગુજરાતી નાટક અંગે બે આત્યંતિક શૈલીનો ધ્રુવભેદ જોવા મળે છે તે આ કારણે. ગુજરાતી નાટકનો વિચાર કરતી વેળા, ગુજરાતી રંગભૂમિ તથા નાટય સાહિત્યને જદાં જુદાં તપાસવાં પડે એ હકીકત નાટય-અભ્યાસીને વિલક્ષણ અવશ્ય લાગવાની.

---

* રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ: 'સ્મરણમંજરી', પૃ. ૮૨-૮૩.

§ એક વખત લીલાબેન અચાનક 'એક જ ભૂલ'માં મળી ગયાં અને પહેલા અંકે જ લેખકે સ્ત્રીઓને કેટલો અન્યાય કર્યો છે તેની સમીક્ષા કરવા બેઠા. 'રાઈનો પર્વત'ના સર્જક રમણભાઈ નીલકંઠને પણ ધંધાદારી નાટક ન હતાં ગમતાં. બળવંતરાય ઠાકોર તો "આઈ ડૉન્ટ વૉન્ટ ટૂ સી તરગાલા બોયઝ બિઈંગ ગર્લ્સ" કહી જોવા આવતા નહિ, -અને અમને પણ આ કહેવાતા ચોખલીઆ સમાજની ઝાઝી પરવા ન હતી. 'સ્મરણ-મંજરી', પૃ. ૧૧૨.

વ્યવસાયી રંગભૂમિની વિકૃતિઓથી વાકેફ અભ્યાસીને સાક્ષરી સૂગ સકારણ લાગશે ખરી, પરંતુ નિર્લેપતા, તિરસ્કાર તથા વિડંબના વગેરે રૂપે એ અણગમાનો જે નકારાત્મક આવિષ્કાર થયો એ પ્રત્યે ભાગ્યે જ કોઈ વિસ્મય કે અફસોસ કર્યા વગર રહે. સ્થાપિત હિતોના સંકજામાં ફસાયેલી રંગભૂમિ આપમેળે સુધરે કે વિકાસ સાધે એવી શકયતા આ અવલોકન પછી, ભાગ્યે જ રહી જણાય. એટલે તાત્કાલિક તો બે વિકલ્પ રહ્યા હોવા જોઈએ. કાં તો સાત-આઠ દશકાથી વિકસતી આવેલી સંસ્થાને ઠંડી નિષ્ક્રિયતાથી ડૂબવા દેવી; કાં તો સાહિત્યકોએ-સામાજિકોએ તેની કાયાપલટનો પડકાર ઉપાડી લેવો જોઈએ. પોતાના સારસ્વત-ધર્મ તથા સાંસ્કૃતિક કર્તવ્યથી સભાન અને સુરુચિ, શિક્ષણ તથા સંસ્કારસંપન્નતાની વિશિષ્ટ સરસાઈ ધરાવતો વર્ગ બીજો વિકલ્પ પસંદ કરે એવી જ અપેક્ષા રહે. પરંતુ વ્યવસાયી અનિષ્ટોની પકડ તોડવા પ્રસંગોપાત્ત ઉગ્ર ઉદ્‌ગારો સિવાય ભાગ્યે જ બીજા નક્કર પ્રયાસો થયા છે એ જાણી એ વર્ગ પરત્વે રંજ થયા વિના રહેશે નહિ. પ્રસ્તુત કાર્ય દુષ્કર હતું એ સ્વીકારવા છતાં, રંગભૂમિની અવદશાનાં થોડાં કારણો પૈકી સાક્ષરી ઉદાસીનતા નાનું કારણ નહિ ગણાય. થોડી સમાધાનવૃત્તિ અને થોડી કળ, થોડા સહકાર તથા થોડા સાહસથી કામ લેવાયું હોત તો ભલે આદર્શ રંગભૂમિનું નિર્માણ ન થાત પરંતુ નાટયસ્વરૂપ તથા રંગદેવતાની જે લાજ લૂંટાયા જેવું થયું તે ન થાત તથા જે થયું એને મુકાબલે સરવાળે લાભ થાત એવા વસવસા સિવાય ભાગ્યે જ બીજું કાંઈ આ દુ:ખદ પરિસ્થિતિ વિશે કહેવું ઉચિત ગણાય.

આ સમગ્ર અવલોકન પરથી એ તારણ સહેલાઈથી કાઢી શકાય કે સદીભરની આ પ્રવૃત્તિ કેવળ રંગભૂમિની-તખતાની પ્રવૃત્તિ હતી અને સાહિત્ય સાથે તેને ઓછામાં ઓછી નિસ્બત હતી. આ પ્રવૃત્તિની ઉત્તરોત્તર અવનતિનાં કારણો પણ સંક્ષેપમાં ટાંકી લેવા જેવાં ખરાં. વ્યવસાયી મનોવૃત્તિનું વર્ચસ, અપ્રગતિશીલ તત્ત્વોની નાગચૂડ, નિરક્ષરતાની જડતા, કલાતત્ત્વોની સદંતર ઉણપ, નાટયવ્યવસાયની હલકી માથાવટી, નાણાવિષયક સટ્ટાખોરી, અંગત રાગદ્વેષ તથા વૈમનસ્ય, સંઘ-બિરાદરીના સ્થાને તેજોદ્વેષ અને હીણી સ્પર્ધા, કારકિર્દીની અસ્થિરતા, (પોતે) આદરેલી પ્રવૃત્તિનાં દૂરગામી પરિણામો પારખવાની અશક્તિ-બેદરકારી, રુચિકર લખાવટને બદલે દશ્ય તથા ખર્ચાળ રજૂઆત પ્રતિ વિશેષ ધ્યાન તથા ધન-વ્યય, સમય-પારખુ વૃત્તિની ઉણપ, સંસ્કારિતા માટે મથનારા અલ્પસંખ્ય નાટયકારોની ગૂંગળામણ, ક્ષેત્રત્યાગ વા નાસીપાસી: આવાં વિવિધ દૂષણો-મર્યાદાઓ વડે તેનું આંતરિક કલેવર દોદળું થઈ ચૂકયું હતું. તેમાં મનોરંજનના નવાં સાધનોની હરીફાઈ તેમ જ જાગૃતિનાં નવાં પરિબળો અને કલાશોખીન નિર્વેતન રંગભૂમિના પ્રસારથી પણ નિર્ણાયક અસર પડી.

રંગભૂમિ-દુર્દશાના આ ચિત્રમાં કેટલીક વિશેષતાઓ પણ જોવાની રહેશે. આ પ્રવૃત્તિએ 'લોકપ્રિયતા' શબ્દનો પૂરેપૂરો અર્થ-સંકેત સિદ્ધ કર્યો કહેવાય. આજે ત્રાસદાયક લાગે તેવી 'વન્સમોર'ની ઢબે કૂંડા ભરી રસાસ્વાદ માણતો વિલક્ષણ વ્યાપક--ચાહકવર્ગ ઊભો થયો; બેજવાબદાર પ્રશંસા નિમિત્તે નટો વિશે ઘેલછા વધી અને કયાંક-કયારેક કોઈ લેખકને માન મળતું થયું; કવિઓની ગીત-કડીઓ સાડલાં-ધોતિયાંની કિનારે પહોંચી; આવકજાવકના આંકડા તથા આર્થિક સાહસના વિક્રમો નોંધાયા અને વાગોળવા ગમે તથા ઈતિહાસે નોંધવા પડે એવા સોનેરી દિવસો પણ ઊગ્યા આથમ્યા--એની સરખામણીમાં, આજે જે જોવા મળે છે તે તો એ જાહોજલાલીભર્યા અસ્તિત્વનો કેવળ કરુણ અવશેષ.

વળી, સૈકાભરની આ યાદગાર તવારીખમાં ગુજરાતી વ્યાપારવૃત્તિના પુરુષાર્થની સિદ્ધિ કડીબદ્ધ આલેખાયેલી કોઈને દેખાય તો નવાઈ નહિ. ચઢતી-પડતીનો અફર કુદરતી ક્રમ જેમ વ્યકિતને તેમ સામૂહિક પ્રવૃત્તિને પણ વિલક્ષણ રીતે સ્પર્શે છે એની અદ્દભુત-રસિક લીલા પણ આ ઈતિહાસમાં અકબંધ સંઘરાયેલી જોનાર જોઈ શકે. શિષ્ટતાની સૂગ તથા સામાજિકોની ઉદાસીનતા લોકહિતૈષી પ્રવૃત્તિ માટે પ્રતિકૂળ નીવડે તેની કરુણતા પણ શોધનાર શોધી શકે. એક યુગને આવરી લેતી તવારીખમાં સદી-સંક્રમણ કરતા ગુજરાતી સમાજજીવનની તાદૃશ તાસીર તો એમાં મળી રહેવાની, પરંતુ આ દશ દસકામાં પથરાયેલાં પ્રકરણોમાં ઐતિહાસિક ઘટના તથા અગત્યની સાલવારીના અંતરંગમાં સંચાલકો, નટો, કસબીઓ જેવા રંગભૂમિરસિયાના નેપથ્ય-જીવનની રોમાંચક-રસપ્રદ સાહિત્યસામગ્રી પણ અટવાતી જણાય ખરી.* ટૂંકમાં, ગુજરાતની વ્યવસાયી રંગભૂમિનું સો વરસોનું સુદીર્ઘ પ્રકરણ નાટયાત્મક ઢબે આરંભાયું—આટોપાયું જણાશે. ભવિષ્યના અસ્મિતા-

---

* "દુનીયાની કોઈ પણ પ્રજાના ઈતિહાસની રંગીન બાનીને મુકાબલે જરાકે પાછી ન પડે એવી રંગભરી કહાણી સો વર્ષના ઈતિહાસમાં ગુજરાતી રંગભૂમિએ જોઈ છે. મૂળ રોબર્ટ બ્રુસને તો નાનું વિવેક વગરનું બચ્ચું દાખવે એવા સંસ્થાસ્થાપકો રંગભૂમિએ વિપુલ સંખ્યામાં જન્માવ્યા છે. ઈશ્કે મિજાજી તથા ઈશ્કે હકીકીનાં પણ પારાવાર દૃષ્ટાંત રંગભૂમિ પૂરાં પાડી શકે એમ છે. મુગલ સામ્રાજ્યે ન જોઈ હોય એવી ખાનાજંગી, સિઝર બોર્જિયાએ ન કરી હોય એવી ખટપટ, ઈતિહાસના કોઈ પણ નરવીરે ન દાખવ્યા હોય એવા ટેક અને સંકલ્પ આ સહુ આ સો વર્ષમાં જોનારને જોવા મળે એમ છે." શ્રી. જયંતિ દલાલ 'એક વાત : શતાબ્દી કોની?' (ગુ. ના. શ. મ. સ્મારક ગ્રંથ.)

શોખીનો માટે આ અંગેની અપ્રાપ્ય બનતી જતી સામગ્રી ઈતિહાસબદ્ધ કરવા આ અગત્યનું-રસપ્રદ સંસ્કાર-પ્રકરણ સવેળા અભ્યાસાવું જોઈએ.*

એક સાથે ગૌરવ તથા તિરસ્કાર જન્માવતી આ વિલક્ષણ પ્રવૃત્તિના વિસ્તૃત જીવન-પટની સરખામણીમાં તેનું ઐતિહાસિક પ્રદાન સ્વલ્પ હોય એ સ્વાભાવિક પણ ખરું. આંગળી-ને વેઢે ગણી શકાય તેટલા નાટયકારો, અપવાદમાં ઉત્તમ ઠરે તેવી-તેટલી કૃતિઓ, માત્ર આજીવન અભિનયનિષ્ઠા ખાતર આદરણીય બનતા નટો તેમ જ લોકપ્રિયતા પેટે સાચવવાની થતી ગીતરચનાઓ પૂરતો આ ફાળો મર્યાદિત રહ્યો જણાશે. અઢળક ધનની ઉથલપાથલ કરનારા આ સૂત્રસંચાલકોએ ધાર્યું હોત તો પોતપોતાની સંસ્થાઓનાં ભજવાતાં નાટકો છપાવી શકત, સુસજ્જ નાટયઘરો બંધાવી શકત, અભિનયકળા કે રંગવિધાન માટે ઉત્સુકોને પરદેશ મોકલી શકત, શિક્ષિત-સભ્ય સમાજમાં નાટયપ્રવૃત્તિનું આકર્ષણ જન્માવી ઉમદા છાપ પાડી શકત, સંગ્રહસ્થાન વા સર્વસંગ્રહકોશ વડે પોતાની પ્રવૃત્તિનો ઈતિહાસ-ઉલ્લેખ ચિરસ્થાયી બનાવી શકત—આમ બન્યું હોત તો એક સદીની પ્રવૃત્તિ પાછળ વેડફાયેલાં શ્રમ, શક્તિ તથા સંપત્તિ રંગભૂમિ-ઉત્કર્ષનું પ્રેરણાબળ બનત; પરંતુ આમ બન્યું નથી એટલી સખેદ નોંધ જ આમાં ઉમેરવાની રહે છે. છતાં, અતિકારુણ્યના ભેળસેળ વગરની સાદ્યંત હળવી રચનાઓ, ત્રણ-ચાર કલાક ચાલતી સમાજજીવનની દ્વિઅંકી નાટિકાઓ, ગીત-સંગીતમાં વિવેક, ‘વન્સમોર’ પર સ્વૈચ્છિક કાપ, ભજવણીમાં અવેતન કલાશોખીનોનો સહકાર, નાટયનિર્માણમાં નવીનતાઓનો સમન્વય—આ અને આવી સમયવર્તી જાગરૂકતા દ્વારા અવશેષ રૂપે જીવતી રંગભૂમિએ પોતાની જીજીવિષા વ્યક્ત કરી અવશ્ય જણાશે. આ જાગરુકતા તથા ઉત્સુકતા સમયસર પુરસ્કારવાનું મુખ્ય કારણ એ ગણાય કે સામૂહિક સમભાવ વગર આવી લોકહિતૈષી સંસ્કારપ્રદ પ્રવૃત્તિ ન તો પોતાનું આંતરસત્ત્વ પામી શકે છે, ન તો સમાજોપયોગી બની શકે છે.

* આ દિશાના ‘ગુજરાતી નાટય-મંડળ’ના પ્રયાસોને પ્રોત્સાહક સહકાર મળતો થયો છે.

૬૭

પ્રથમ નાટકો

'કવિપ્રયોજન, સાહિત્યપ્રકારો, કવનવિષય અને નિરૂપણમાં, એક જ શબ્દમાં કહીએ તો સમગ્ર સાહિત્ય-પ્રણાલિકામાં, ઈ. સ. ૧૮૫૦ પછી પડતો ફેર તેની પહેલાંનું સાહિત્ય અને તેની પછીનું સાહિત્ય, એમ બે વાસ્તવિક વિભાગમાં આપણા સાહિત્યને વહેંચી આપે છે.' હેમચંદ્ર (૧૦૮૮-૧૧૭૨)થી દયારામ (૧૭૭૭-૧૮૫૩) સુધીનું પહેલા વિભાગનું સાહિત્ય 'મધ્યકાલીન સાહિત્ય' તરીકે તેમ જ નર્મદ-દલપતની સાહિત્ય-પ્રવૃત્તિથી આરંભાતું બીજા વિભાગનું સાહિત્ય 'અર્વાચીન સાહિત્ય' તરીકે ઓળખાવાય છે.* આ બંને વચ્ચે તાત્ત્વિક તફાવત હોય એ સ્પષ્ટ છે. આશરે સાતસો વર્ષના મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં બહુધા પદ્ય જ પ્રયોજાયું જણાશે. ગદ્ય સાવ પ્રયોજાયું જ નથી એમ તો છેક નથી, પરંતુ ગદ્યનો વ્યાપક ઉપયોગ અપરિચિત રહેલો અને તેનું ખેડાણ ન-જેવું થયેલું જણાશે. બાહ્ય સ્વરૂપ પરથી આંતરિક સામગ્રી પર નજર કરતાં જણાઈ આવશે કે એનું વિષયવર્તુળ અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યને મુકાબલે નાનું છે અને તેમાંય કેન્દ્રસ્થાને ધર્મ છે. અલબત્ત, આ ગાળાની કેટલીક રચનાઓમાં જીવનનો ઉલ્લાસ તથા દેશકાળના સમકાલીન રંગો ઝિલાતા આવે છે, પરંતુ એકંદરે તેમાં ધર્મ તેમ જ મોક્ષ સિવાયના ઈતર જીવન-પુરુષાર્થો ઉત્કટતાથી ગૂંથાયા-ગવાયા જણાશે નહિ. સંક્ષેપમાં એમ કહી શકાય કે મધ્યકાલીન સાહિત્યસર્જન પ્રધાનતયા ધર્મમૂલક, પરલક્ષી, બોધક, ભક્તિરંગી તેમ જ પદ્યપ્રધાન હતું. આમાં, જીવનવિષયક તથા સમકાલીન રાજકીય-સામાજિક પરિબળો પણ નિમિત્ત બન્યાં છે એ ખરું. એ જ રીતે, અર્વાચીન અભિવ્યક્તિને વિષયસામગ્રી તથા નિરૂપણપદ્ધતિ અંગે મળેલી મનમોકળાશમાં પણ સંક્રાંતિકાળ દરમિયાનનાં તથા પછીનાં પ્રક્ષોભક તથા નવજાગૃતિનં બળોનો લાભ મળ્યો જણાવાનો. ૧૯મી સદીના ઉત્તરાર્ધની સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિ ઐહિકતામૂલક, આત્મલક્ષી, સંસારરંગી તેમ જ ગદ્યાશ્રયી થતી આવે છે. સામાજિક-વહીવટી ચિત્ર તથા પ્રથમ દૃષ્ટિના પ્રણયની રોમાંચકતા આલેખતા 'ગુલાબ-નાટક'માં, લગ્ન, કજોડાં તેમ જ સ્ત્રી-કેળવણીના પ્રશ્નો આલેખતાં રણછોડભાઈનાં 'જયકુમારીનો જય' તથા 'લલિતાદુ:ખદર્શક' જેવાં પ્રારંભનાં નાટકોમાં, 'સાસુ-વહુની લડાઈ' અથવા નર્મદ-દલપતની સમાજસુધારાની કવિતામાં આ સાંસારિક-સામાજિક સંદર્ભનો પ્રવાહ-પલટો સ્પષ્ટ જોઈ શકાશે. સ્વદેશાભિમાન દ્વારા ઉત્તેજિત થયેલી રાષ્ટ્રીય જાગૃતિ

* જુઓ : શ્રી. અનંતરાય મ. રાવળ કૃત 'ગુજરાતી સાહિત્ય (મધ્યકાલીન)'; પૃ. ૧૪.

પણ 'હિંદુઓની પડતી', 'હુન્નરખાનની ચઢાઈ', 'જગત ઈતિહાસના રાજરંગ' જેવા નવા નવા વિષયના નિબંધોમાં પ્રતિબિંબિત થયેલી માલૂમ પડશે. આમ ધર્મેતર માનવ પુરુષાર્થોનાં પણ રસિક-પ્રેરક બયાન મળતાં થાય છે. પરલોક-પ્રીતિ તથા ઈશ્વર-આદરને બદલે માનવીય ગૌરવ, તેનું સ્વતંત્ર વ્યક્તિત્વ, તેના ઊર્મિ-આવેગો, તેનું અંગત જીવન, તેની સામાજિક રહેણીકરણી તથા નીતિ-રીતિ વગેરેમાં સર્જક માનસને રસ પડતો થાય છે અને સાહિત્યકારો માટે વિષયવર્તુળ વ્યાપક બને છે. 'કવિચરિત્રો' જેવું ચરિત્રાત્મક સાહિત્ય તથા નર્મદની 'જોસ્સા'પ્રેરિત ઊર્મિકવિતામાં આનાં લાક્ષણિક દૃષ્ટાંતો જોઈ શકાય. આત્મલક્ષી તથા ઊર્મિપ્રધાન બનતી કવિતા પ્રકૃતિકાવ્યો, વર્ણનકાવ્યો, પ્રણયકાવ્યો તથા સુધારા અને દેશદાઝ જેવી નવી જીવનભાવનાનાં ઊર્મિકાવ્યો દ્વારા સમૃદ્ધ બનવા માંડે છે. વળી, નવા અભિવ્યક્તિ-માધ્યમ પેટે ગદ્ય હાથવગું બનતું આવે છે. પરિણામે, નવલકથા, નાટક, નવલિકા, નિબંધ, આત્મકથા, ચરિત્રકથા, રેખાચરિત્ર, પ્રવાસવર્ણન, પત્રકારિત્વ તેમ જ વિવેચન જેવા નવેસરથી ખેડાતા ગદ્યપ્રકારો દ્વારા નવો સાહિત્ય-ઈતિહાસ સર્જાતો થાય છે. તો નવી કેળવણી નિમિત્તે વધતું જતું અક્ષરજ્ઞાન, મુદ્રણકળાની સુવિધાની સુલભ થયેલી સવલત, સાહિત્યવિવેક વગરનો લેખન-ઉત્સાહ વગેરે કારણોસર અર્વાચીન કાળની જાગૃતિના ટાણે અર્ધું ભણેલા લેખકોની છાપાળવી ચોપાનિયાં-પ્રવૃત્તિ નિમિત્તે સાહિત્યિક અરાજકતા પણ જોવા મળશે ખરી. નાટ્ય-સ્વરૂપને પણ આ અત્યુત્સાહની પ્રતિકૂળ અસર થયા વિના નથી રહી. ગુજરાતી સાહિત્યના નાટ્ય-પ્રારંભ અંગે શરૂઆતનાં નાટકો હવે જોઈ શકાય.

સાલવારીની દૃષ્ટિએ, કવિ દલપતરામ ડાહ્યાભાઈએ "અંગ્રેજી ગ્રંથના આધારથી" ગુજરાતીમાં ઉતારેલું "લક્ષ્મી નાટક" (૧૮૫૧) પહેલું આવે. મૂળે તો આ કૃતિ એરિસ્ટોફેન્સના 'પ્લોટસ'નું ભાષાંતર કહેવાય, પરંતુ "......ગુજરાતી લોકોના સમજવામાં બરાબર આવે એટલા સારૂં અમે ગ્રીક લોકની ચાલ છોડીને હિંદુ લોકની ચાલ લીધી છે, અને મૂળ નાટકનું નામ પ્લોતસ છે તે પ્લોતસ તેમનામાં ધનનો દેવ હતો, માટે અમે અમારા નાટકને લક્ષ્મી નામ આપ્યું છે."* એટલે આ કદાચ પ્રથમ ગુજરાતી વેશાંતર કહી શકાય. સંક્ષેપમાં નાટ્યવિષય સમજાવી, કર્તા બોધપાઠ પણ તારવી બતાવે છે કે "આ નાટક વાંચીને સજ્જન લોકો સારાંશ એટલો લેશે કે અન્યાયથી, અધર્મથી તથા ચાડિયાપણાથી ધન પેદા કરવું નહિ."§

---

* લેખકની પ્રસ્તાવના, પૃ. ૨-૩.

§ એજન, પૃ. ૪.

ગુજરાતી નાટયસાહિત્યનો પ્રારંભ પ્રાચીન ગ્રીક નાટયસાહિત્યની એકાદ કૃતિથી થતો જણાય એ હકીકત રસિક લાગશે ખરી, પરંતુ ઐતિહાસિક નીવડે એવી ગુણવત્તા રૂપાંતર માં આમેજ થઇ જણાશે નહિ. વસ્તુની નાટયક્ષમતાનો અભાવ સાલવા ઉપરાંત, આંધળી લક્ષ્મીની નાટયાંગભૂત કલ્પના પણ સુગમ કે અસરકારક નહિ લાગે. કવિનું નાટય-નિયોજન જોકે વિશિષ્ટ કહેવાય. દલપતરામે સાત દશ્યો ગોઠવી દરેક માટે 'સ્વાંગ' શબ્દ વાપર્યો છે. ભવાઈમાં વેશના પર્યાય તરીકે છૂટથી વપરાતો આ શબ્દ ખાસ કોઈ હેતુપૂર્વક પ્રયોજાયો છે એમ નથી. અલબત્ત, રૂપાંતરમાં કેટલાક ભવાઈ-સંસ્કારો અચૂક મળી રહેવાના. ફાતમાબીબી, તેના મુસ્લિમ ઈશ્કી યુવાન તથા ભીમડા અંગેનું છઠ્ઠા સ્વાંગનું સ્વતંત્ર વસ્તુ ભવાઈની સીધી છાયા દર્શાવે છે. આરંભથી અંત લગી હાજર રહેતું, રંગલાની યાદ આપતું ભીમડા જેવું આખાબોલું તેમ જ નીચલા થરનું (Vulgar) પાત્ર તથા ઝાંપડો અને ચાડિયો જેવાં તળપદાં-પ્રાકૃત પાત્રો પણ ભવાઈ-પરંપરાનાં લાગશે. આ ઉપરાંત, પાત્રોના પરસ્પરના તિરસ્કારયુક્ત ઉદ્‌બોધનો, તુચ્છકારભર્યા સંવાદોની આપ-લે તથા બોલાતી ભાષાની અસભ્યતા વગેરેમાં ડોકાતી અસંસ્કારિતામાં પણ ભવાઈ-સગાઈ છતી થાય ખરી. હકીકતમાં, નિર્લજ્જતા તથા અશિષ્ટતા બાબત ગુજરાતી ભવાઈ તથા ગ્રીક "ઓલ્ડ કૉમેડી"માં ઘણું સામ્ય જોવા મળે તેમ છે; એટલે કર્તાનો તેવો ઈરાદો હોય તો પ્રસ્તુત કૃતિ એક વફાદાર રૂપાંતર ગણાય!

ગ્રીક વાતાવરણ બીજી રીતે પણ વ્યકત થયું જણાશે. ધનવંતરિનું દેવળ (પૃ. ૨૬), જૂપુડીશિયાલને લાવતા આગળ ભૂંગળું બજાવવું (પૃ. ૨૮), શહેરના લાંચિયા કામદાર (પૃ. ૩૭) તથા પૈસાદારોને ત્યાં નૃત્યકાર હોય એવા ઉલ્લેખો ગુજરાતી કરતાં ગ્રીક જીવન-ના વિશેષ લાગવાના. સમકાલીન ગુજરાતી સમાજના સંદર્ભો પણ જહેમતપૂર્વક પ્રયોજાયા છે ખરા. શ્રાવકોને ત્યાં લક્ષ્મીનો વાસ (પૃ. ૯), વડનગરા નાગરનું વાંઢપણું (પૃ. ૧૨), જાડેજા રજપૂતને ત્યાં દીકરીને જનમતા વેંત દેવાતા કસૂંબા (પૃ. ૧૩), સરકારી ફોજ (પૃ. ૧૩), અમદાવાદી ઘડિયાળ (પા. ૧૪), પાલીતાણાનાં પારસનાથનાં દેરાં (પૃ. ૧૪), ગુજરાતના દેવ ડાકોરનાથ અને ગોંસાઈનો વાર્તાલાપ (પૃ. ૬૫) એ સમકાલીન જીવનરંગોનો ચિતાર લેખાય પરંતુ ગ્રીક-ગુજરાતી સંસ્કારરંગો સેળભેળ હોવાથી એકંદરે સુરેખ ચિત્ર ઉપસ્યું કહેવાય નહિ.

સાંપ્રત રંગો ઉપસાવવામાં ભાષાએ પણ ભાગ ભજવ્યો છે. લખાણ માટે વિશિષ્ટ ભાષાશૈલી પ્રયોજવાને બદલે દલપતરામે બોલાતી ભાષાના શબ્દો-લઢણો* ઉપયોગમાં લીધા છે તે વાતાવરણની તાદશતા પેટે કે શૈલીવિષયક ઊણપ નિમિત્તે યોજાયા છે તે કહેવું સહેલું નથી, પરંતુ એટલું અવશ્ય કહી શકાય કે બોલાતી ભાષાની ગાળો તથા ઈતર વાકયછટા દ્વારા કૃતિમાં અશ્લીલતાની છાંટ ઉપસી છે—એ પણ સમકાલીન રંગ ખરો! એટલું ખરું કે આ બોલચાલના શબ્દો-વાકયો દ્વારા ઓગણીસમી સદીના ઉતરાર્ધ-આરંભ વેળાની ભાષા-સ્થિતિનું યથાર્થ ચિત્ર મળ્યું. પરંતુ 'જે' તથા 'જેમકે' અને 'કેમકે' થી શરૂ થતા વાકયોની કિલષ્ટતા તથા નિરર્થક પદવિન્યાસની કૃત્રિમતા§ એ સમયની ભાષાની નહિ પણ કવિની ભાષાંતર-આવડતની ઊણપ અંગેની હોવાનો સંભવ છે.

મૂળ વસ્તુ ગ્રીક, ભાષાંતર માટે આધાર પેટે 'અંગ્રેજી ગ્રંથ', વેશાંતર ગુજરાતીમાં, નિરૂપણ-સંસ્કાર ભવાઈના તથા ભાષાવિષયક-સમાજવિષયક સાંપ્રત રંગો—આવી આવી ખાસિયતોવાળું 'લક્ષ્મીનાટક' નાટક અંગેની કોઈ અપેક્ષા ભાગ્યે પોષી શકે પણ, "સજ્જન લોકો સારાંશ લે" તથા "ગુજરાતી લોકોના સમજવામાં બરાબર આવે" એવા દલપતરામના બે મૂળ હેતુ તાત્કાલિક બર આવ્યા હશે ખરા.

નાટક તરીકે ઓળખાવાયેલી તેમની બીજી કૃતિ 'સ્રી સંભાષણ' (૧૮૫૬) સ્વતંત્ર રચના ગણાય, કેમ કે પ્રથમ રૂપાંતરથી ઊલટું, આ 'સંભાષણ' "કલ્પના કરીને મેં બનાવ્યું છે."† એ મૌલિકતા નાટયોચિત સામગ્રી કે નાટયસંવિધાન નિમિત્તે વ્યકત નથી થઈ પણ શીર્ષક દ્વારા કર્તાએ સંવાદપ્રધાન નિરૂપણનો નિર્દેશ અવશ્ય કર્યો છે. 'લક્ષ્મી નાટક'માં જેમ 'સ્વાંગ' તેમ અહીં છે 'પ્રકરણ'. એકંદરે તો નાટક તથા નવલ-

* જુઓ: સમા (વખત), માથેવડે (મહાદેવે), નિસરો (નીકળો), કેહે છે (કહે છે), બોલ માં (બોલીશ નહિ), આંખ્યો (આંખો), ડંડ (દંડ), હાવે (હા), ઠાઊંકુ (ઠાવકું), સાટે (ખાતર) પ્રથ્વી (પૃથ્વી), સુપે (સોંપે), મસ્તાઈ (મસ્તી), (હિંદીની અસર તળે) બિગાડિયે, બાસ (વાસ), નામુકર, તોમત, તથા કર્તા પ્રમાણે ક્રિયાપદનું બહુવચન 'બાયડીઓ...જતીઓ.'

§ 'કેમ જે તમારૂ કલ્યાણ ઈચ્છનાર હું છું' (પૃ. ૫), 'તું મારો ચાકર ઘણો ડાહ્યો છું' (પૃ. ૫), 'કેમકે તેં નિર્લજ્જની રીતે એને પુછ્યું તે સારૂં' (પૃ. ૭), 'તે થી બીક મને કહો' (પૃ. ૧૫), 'અમે તમને કશબણને ઘેર આપનાર નહીં' (પૃ. ૧૭), 'લાભ વિના તમે જરૂર જુઠું નહિ બોલો' (પૃ. ૧૭) વગેરે.

† 'પ્રસ્તાવના'.

કથાનાં વ્યાવર્તક લક્ષણો દલપતરામને આ તબક્કે સ્પષ્ટ બન્યાં જણાતાં નથી. નાટક એટલે સંવાદ એવા તળપદા ખ્યાલથી તેઓ પણ દોરવાયા હોય તો નવાઈ નહિ. સ્થળ-સમયની સાથે સાથે દશ્ય તેમ જ અંક બદલાતાં રહે એ નાટયવિધાનની તાત્ત્વિક સૂઝ ઊગી જ જણાતી નથી, સિવાય કે કવિએ નાટકને કેવળ પાઠય સાહિત્ય તરીકે ઉપાસ્યું હોય!

"પછી તૈયાર થતાં વાર થઈ, ને બાર ઉપર પાંચ વાગતા હીરાચંદ શેઠને ઘેર પહોંચ્યા......ઘર બહાર ઉભાં રહીને ચાકરને કહેવા મોકલ્યો,"*ચાકર અંદર જઈને સંદેશો કહે તે તથા આ આગંતુક સ્ત્રીઓ ઘરમાં જઈ વાત કરે ત્યારે તથા 'બીજે દહાડે કહે છે' એવી રજુઆત હોય ત્યારે સ્થળ-સમય ફેરવાવા છતાં પ્રવેશ બદલાયા વિના 'પ્રકરણ'-નો સંવાદ-દોર સતત ચાલ્યા કરે ! આમ, 'પ્રકરણ'ની માંડણી તથા વૃતાંતાત્મક કથન-રીતિ નવલકથા ઢબની લાગવાની. વળી, કેવળ 'સંભાષણ' નો હેતુ પણ સિદ્ધ થયો ન કહેવાય કેમકે લગભગ સંવાદે સંવાદે લેખક સટીક સૂચનો કરતા રહ્યા છે; § આવાં ટીપ્પણ તથા સમજૂતી દ્વારા પણ દલપતરામે નવલકથાકારસહજ છૂટ લીધી કહેવાય. પરંતુ આ રચના નાટક નથી તો નવલકથા પણ નથી. પ્રસ્તાવનામાં લેખકે 'વર્ણન' શબ્દ પણ વાપર્યો છે, એટલે પ્રથમ કૃતિની જેમ જ રચનાવિધાન વા સાહિત્યપ્રકાર અંગેની ખૂબી કર્તાને પ્રત્યક્ષ થઈ જણાશે નહિ; કર્તાને મન આ મુદ્દો પ્રધાન ન પણ હોય. લેખકનો મુખ્ય ઉદ્દેશ તો ગુજરાતના સામાજિક રીતરિવાજોનો તથા ખાસ કરીને સ્ત્રીમાનસનો અંગ્રેજજનોને પરિચય કરાવવાનો જણાય છે. †સારી-નરસી ટેવો, ચાલચલગત રહેણીકરણી, માન્યતા તથા ભાષા-લઢણ દ્વારા પોતાના સમયના અમદાવાદી જીવનની તાદૃશ તાસીર દર્શાવી દલપતરામે એ કામ સફળતાથી પાર પાડયું છે ખરું. 'લક્ષ્મી નાટક'-ની માફક અહીં પણ ભાષા વપરાઈ છે બોલચાલની, પરંતુ રૂપાંતર નિમિત્તે અગાઉની કૃતિની કિલષ્ટતા આમાં જણાશે નહિ; ઊલટું ટૂંકા, સચોટ તથા શુદ્ધ વાકયો દ્વારા, મર્યાદિત શબ્દભંડોળ છતાં, કર્તાએ સંવાદ અંગે કાંઈક સભાન પ્રયાસ કર્યો લાગશે. ઉચ્ચારણ મુજબના શબ્દોનું પ્રમાણ ઘટયું છે, છતાં ભાષાની અશિષ્ટતા છેક દૂર

---

* પ્રકરણ ૧, પૃ. ૭.

§ "કાંઈ ફીકર નહીં, મારે શુકન થયાં, ભાઇ તારી વાણી ફળજો". મંછીના આ સંવાદોદગાર પછી લેખક કૌંસમાં સમજુતી ઉમેરે છે: "મતલબ કે મારે પણ દિકરો આવજો ને આ રીતે લુગડાં બગાડજો". પ્રકરણ ૧, પૃ. ૧૯.

†"ગુજરાતી ભાષા તથ ચાલ વિષે જાણવા સારૂં સાહેબ મોસુફને વાસ્તે આ વર્ણન કલ્પના કરીને મેં બનાવ્યું છે". 'પ્રસ્તાવના'.

નથી થઈ. કોળી-કોળણની લડાઈ તથા બાળકોની ગાળાગાળી વાસ્તવશોખીન વાચકને પણ ભાગ્યે રૂચે ! સાંપ્રત સમાજસ્થિતિ તથા ભાષાવિષયક લાક્ષણિકતા દર્શાવતી આ રચના નાટક કરતાં સાહિત્યિક-સામાજિક સંક્રાંતિના વચગાળાની વાસ્તવલક્ષી કૃતિ તરીકે નોંધી શકાય.

ગુજરાતીમાં નાટયબંધની વ્યવસ્થિત માંડણી જોવા મળે છે 'ગુલાબ' (૧૮૬૨)થી; માટે જ સાલવારીની દષ્ટિએ પાછળ હોવા છતાં નગીનદાસ તુળસીદાસ મારફતિયા (૧૮૪૦-૧૯૦૨) ની આ રચના પ્રથમ નાટક ગણાય છે. "ગુજરાતીમાં હજુ સુધી આવું નાટક લખાંઉ નથી ને આ પેલું છે"* એવા લેખકના ઉદ્દ્ગારોમાં તેમના પ્રસ્થાનની સભાનતા સાથે પોતાની મર્યાદાની સભાનતા પણ જોવાની. 'મને સંસ્કૃત ભાષા આવડતી નથી માટે તેમાં નાટકો કઈ પ્રકારે લખાય છે તે વાતની મને ખબર નથી." §એવી ચોખવટ છતાં સંસ્કૃત શૈલીના નાટય-સંસ્કાર સહેલાઈથી શોધી શકાશે. મંદાક્રાંતાના શ્લોકવાળા મંગળાચરણના નાટયપ્રારંભ ઉપરાંત શાર્દૂલ, શિખરિણી અને અનુષ્ટુપ તથા સંસ્કૃત છંદોનો ઉપયોગ તો થયો છે જ, પરંતુ નાટકની કવિતા-પ્રચુર લખાવટ પણ સંસ્કૃત પરિપાટીની જાણવાની. સંસ્કૃત શૈલીનો એક પ્રસંગ × વિગતે જોવાથી આ મુદ્દો તો સંદિગ્ધ નહિ રહે, પરંતુ સાથે લેખકની મૌલિકતાનો પણ અણસાર મળી રહેશે :

ગુલબી : (એક સાસે દોડી) આ જોઈ લે પકડી કેની ? પણ જો કમળા આટલો બધો આંતરસેવો મારી ચોળીને તેં ભરયો છે, તે હું રાંણ મરું નહીં ? જો કેવી સજજડ બેસી ગઈ છે ?

કમળા : તેમાં મને શું કહે છે ? તાર પછી તો તું રોજ પહેરતી હતી ને તી દહાડે નાની ને આજે પડી કે ? ખાસી વાત ?

ગુલબી : લે જોઈ લે આ. (હોરણીનો છેડો ઉઘાડી બતાવે છે) આ કેવો કાપો પડયો છે? હવે મને તણાય નહીં ?

કમળા : એમાં મારો શો વાંક ? લે આ દોરો ઉતરડી નાંખ્યો, પણ વાંક તારો પોતાનો જ છે કે તું તારા શરીરને ખીલવા દે છે.

---

* પ્રસ્તાવના, પૃ. ૧૧. (આ. ૨, ૧૯૫૮).

§ એજન.

× અં. ૩, પ્ર. ૨. (પૃ. ૫૬).

શાકુન્તલના સખી-વિનોદની યાદ અપાવતા આ પ્રસંગ ઉપરાંત, ભોગીલાલના અંગરખામાં કાંટો ભરાય છે તે નિમિત્તે ગુલબી તરફ જોઈ રહેવાનો પ્રસંગ * 'વિક્રમોવર્શીય'-ની તથા ગુલબી-કમળાના સાસરે જવાનો આખો § પ્રસંગ શકુન્તલા-વિદાયના પ્રસંગની સીધી છાપ સૂચવે છે. એટલે લેખકના સ્પષ્ટ ઈનકાર છતાં ‡ એમ લાગે છે કે ગુજરાતના આ પ્રથમ સ્નાતકે ખાસ કરીને કાલિદાસનાં નાટકો રસપૂર્વક વાંચ્યાં હોવાં જોઈએ એટલું જ નહિ, એ દ્વારા તેમાંની રસસૃષ્ટિ ગુજરાતીમાં ઉતારવા પણ તે પ્રેરાયા હોવા જોઈએ.

"મેં આ નાટકનું બંધારણ અંગ્રેજી નાટકો પરથી બાંધેલું છે" † એમ કહી કર્તા કદાચ સંસ્કૃત કરતાં અંગ્રેજી નાટયશૈલી પોતે વધારે સભાનતાથી ઝીલી છે એ હકીકત આગળ કરવા ઈચ્છતા હોય એમ બને. નાટકના સંબંધમાં 'બંધારણ' શબ્દ પહેલી વાર વપરાયો એમાં સ્વરૂપવિધાનની સૂઝ ઊગી ગણાય ખરી. વળી, 'સ્વાંગ' તથા 'પ્રકરણ' નું સ્થાન લે છે અંક તથા દૃશ્યની યોજના. મંગલાચરણ પછીનો 'પ્રોલોગ' ઢબનો પ્રવેશક, નાટકોનાં પાત્રોની યાદી, પાત્રોની આવન-જાવન તથા વર્તન અંગે સૂચનો તેમ જ સંસ્કૃત છંદોના બંધારણમાં લીધેલી હિંમતભરી છૂટ એ પણ અંગ્રેજી-આદર્શની જ પ્રેરણા.

અંક બીજા તથા ત્રીજા વચ્ચે લેખકે પૂરાં પંદર વર્ષની છૂટ લીધી છે તેમાં કદાચ પશ્ચિમના નાટયશાસ્ત્રના સિદ્ધાંત પ્રમાણે કાળમાનનો સંધિભંગ થયો જણાય ખરો. અલબત્ત, શેક્સ્પિયરે સ્થળ-સમયની એકસૂત્રતા પોતાનાં નાટકોમાં, ખાસ કરીને 'રોમાન્સ' પ્રકારની રચનામાં બહુધા પાળી જણાતી નથી. આ પૈકીના 'ધ વિન્ટર્સ ટેલ' માં ખાસ્સાં સોળ વર્ષની છૂટ લેવાઈ છે— નગીનદાસને જો તેની પ્રેરણા મળી હોય તો આ સંધિ-ભંગ વિશેષ ઉલ્લેખપાત્ર ગણાય.

---

* અં. ૩, પ્ર. ૩ (પૃ. ૬૭).

§ અં. ૫, પ્ર. ૪ (પૃ. ૧૨૦-૧૨૧).

‡ જરા જુદી રીતે એકરાર કરેલો જોઈ શકાય ખરો: "એ નાટકમાં કોઈ કોઈ વિચાર બીજા ગ્રંથો જે મારા વાંચવામાં આવ્યા છે તેમાંથી અજાણમાં આવી ગયા હશે તે માટે વાંચનારે મને માફ કરવો".—ન. તુ. પ્રસ્તાવના, પૃ. ૧૧. પોતાના પ્રયોજન, પ્રેરણા તથા શૈલી વિષે પ્રસ્તાવનામાં આટલી વિસ્તૃત ચોખવટ પણ પહેલી જ વાર જોવા મળતી થાય છે.

† પ્રસ્તાવના, પૃ. ૧૦.

ખૂબી તો એ છે કે આ પંદર વર્ષના સમયગાળાની વાત કહેવા લેખકે 'કોરસ'*ની યોજના કરી છે ! એમાં લેટિનની અસરનું પરિણામ પણ જોવાયું છે.§ 'કોરસ' વિશે કર્તાનું મંતવ્ય આ રહ્યું: "નાટકમાં દર એક અંકની શરૂઆતમાં (કોઈ કોઈ વખતે) મંગલાચરણ આવે છે તેને અંગ્રેજીમાં કોરસ કહે છે અને એ ઘણા એક માણસો સામટા બોલે છે." ‡ 'મંગલાચરણ' તથા 'દર એક અંકની શરૂઆતમાં' એવા ઉલ્લેખો પરથી આ અંગે વ્યવસાયી નાટયશૈલીના સંસ્કાર ઝિલાયા હોય એવું અનુમાન કરવાની લાલચ થાય ખરી. કોઈ પ્રચલિત નાટયશૈલીના સંસ્કાર વ્યવસ્થિત રીતે ઝિલાયા હોય એવું 'ગુલાબ' માં સૌ પહેલાં જોવા મળે છે; એ તો ઠીક એક સાથે બે-ચાર શૈલીઓની છાપ ઝિલાઈ હોવાથી 'ગુલાબ' નો પ્રથમ નાટક તરીકેનો દાવો બેવડો દૃઢ થયો ગણાય !

સમયના સંધિભંગની નાટકના 'બંધારણ' પરત્વે પ્રતિકૂળ અસર પડે એ હકીકતથી ખુદ કર્તા પણ અસભાન નથી રહ્યા. નાટય-પૂર્વાર્ધના બે અંકો તથ ।નાટય-ઉત્તરાર્ધના ત્રણ અંકો વચ્ચે "કંઈ જ સંબંધ નથી એવું કેટલાકને લાગશે" એમ કહી તેઓ ઉમેરે છે: "પણ ઊંડી નજરે જોતાં માલમ પડશે કે તેઓમાં સંબંધ છે".× લેખકે સ્વયં આવો કોઈ 'સંબંધ' દર્શાવી આપ્યો નથી. નાટય-પૂર્વાર્ધની જેમ નાટય-ઉતરાર્ધમાં પણ ભોગીલાલનું પાત્ર નાયકપદે છે એ હકીકત નિમિત્તે ઉપરછલ્લી એકસૂત્રતા જડી રહે. નવી કેળવણીનાં રૂડાં ફળને નાટયવિષય માનીએ તો વિષયગત સળંગસૂત્રતા પણ મળી રહેશે. નવી કેળવણી દ્વારા સાંપડેલી નૈતિક હિંમત બેવડું ફળ અપાવે છે અને એ કથા બે ભાગમાં કહેવાઈ છે. આ નૈતિક હિંમત વડે—ભોગીલાલ લાંચ-રુશવતની વહીવટી બદી સામેની લડતમાં જાહેરજીવનમાં જશ મેળવે છે તેના પ્રારંભના બે અંક તથા એ જ હિંમત દ્વારા તે વ્યક્તિગત જીવનમાં રૂઢિલગ્નને પડકારી સ્નેહલગ્નનું પ્રણયસુખ મેળવે છે તેના ઉત્તરાર્ધરૂપ ત્રણ અંક એમ સામાજિક તેમ જ વૈયક્તિક જીવનના શ્રેય માટે નવી કેળવણીને બિરદાવવાની કર્તાની નેમ સમગ્ર નાટક દ્વારા સર્વાંશે બર આવી ગણાય.

પરંતુ વસ્તુ દોરનું આવું સૂક્ષ્મ સાતત્ય નાટકની શિથિલ સંકલના માટેબ ચાવરૂપ બની શકશે નહિ. આ પંચાંકી નાટકમાં એક દ્વિઅંકી તથા એક ત્રિઅંકી એમ બે નાટક જોડી દેવામાં આવ્યાં હોય એવું લાગે તે છેક અકારણ નથી. બન્ને ભાગને સાંકળવા માટે કર્તાને

* પૃ. ૫૧.

§ શ્રી. ચન્દ્રવદન મહેતા: 'ગુલાબ' નામનો પ્રવેશક, પૃ. ૧૫.

‡ પાદટીપ, પૃ. ૫૧.

×પ્રસ્તાવના, પૃ. ૧૦.

'કોરસ' પ્રયોજવું પડ્યું છે. ગુલબી-કમળા યુવાવસ્થામાં પ્રવેશ્યા છે એ કહેવા સિવાય 'કોરસ' નો બીજો કોઈ આશય પણ નથી. વળી, જેમ નાટ્ય-પૂર્વાર્ધનાં પાત્રો પૈકી નાયકપાત્ર ભોગીલાલ સિવાય બીજાં કોઈ ઉત્તરાર્ધમાં દેખાતાં નથી તેમ શીર્ષક--પાત્ર, નાયિકા ગુલાબ વિશે છેક ત્રીજા અંક સુધી નથી નાટ્ય પ્રવેશ કે નથી નાટ્યોલ્લેખ. નિરર્થક જણાતા કાલક્ષેપથી નાયક-નાયિકાના પ્રણયસંબંધ અંગે ઉ.ભો થતો વય-ભેદ પણ અરુચિકર લાગે ખરો. સરકારકુન સામેની ન્યાયનિષ્ઠ જેહાદ તથા ગુલબી સાથેના પ્રણય-સહચારના બે વસ્તુ-તંતુનો કાર્યવેગ પણ અવઢવ બન્યો જણાવાનો.બંને કથાભાગના પ્રસંગો પરસ્પર સાંકળી લઈ સમાંતર વસ્તુવિકાસ આલેખાયો હોત તો, પ્રણયસંબંધના વિકાસની સ્વાભાવિકતા, ભોગીલાલના પાત્રચિત્રણની સુરેખતા તથા 'ભણતરનાં ફળ' દર્શાવવાની નાટ્યસ્થ નેમની વેધક અભિવ્યકિત જેવા લાભ મળત એમ ગણાવી શકાય; પણ નાટ્યવિધાનની સઘળી ખૂબીઓ પ્રથમ નાટકમાં એક સામટી જોવા શેની મળે !

મૂળે તેમણે વસ્તુ-ક્રમની નવલકથા ઢબે માંડણી કરવાનું ઉચિત માન્યું જણાય છે, પરિણામે કેટલાક ટૂંકા-નિરર્થક પ્રવેશો પણ યોજાતા આવે છે.* આથી ઊલટું, નવા પ્રવેશની જરૂર હોય છતાં, એક જ પ્રવેશમાં સ્થળ બદલાય એવું પણ બન્યું છે.§ અંક પના પ્રવેશ ૩માં ઘરમાં, મેડા પર તથા ઝાડ પર એમ ઘટના-સ્થળ અવારનવાર ફેરવાયું હોવાથી એક જ પ્રવેશમાં નગીનદાસે સ્થળ અંગેના સંધિભંગમાં પણ સારી છૂટ લીધી કહેવાય ! પ્રસંગપ્રધાન આયોજનના કારણે પાત્રચિત્રણ તેમ જ વસ્તુવિકાસનું સાતત્ય પણ જળવાયું જણાશે નહિ. અંક ૫ પ્રવેશ ૩માં, ગુલાબ-કમળાના પ્રણયવ્યવહાર અંગે તેમની માતા ધનકોરના વિરોધ તથા સંમતિ આકસ્મિક જણાય છે તે આ કારણે. વળી, રૂઢિગત જડતા વિરુદ્ધ પ્રથમ દૃષ્ટિના પ્રણયની તથા સ્નેહલગ્નની સંઘર્ષમૂલકતા પણ નગીનદાસની નજરે ચઢી જણાતી નથી.

---

* જુઓ : અંક ૨નો અર્ધા પાનાનો પ્રવેશ ૩ તથા કોર્ટમાં જવા, વિશે પિતા-પુત્રની વાતચીતનો પ્રવેશ ૪; અં. ૫નો 'કન્યાવિદાય'નો પ્રવેશ ૫ તથા સાસુ-સસરાનો આવકાર દર્શાવતો પ્રવેશ ૬ તેમ જ પુત્રીઓના ઘર-સુખ વિશે રામદાસ-ધનકોરનો સંતોપ આલેખતો અંતિમ પ્રવેશ ૭. આ છેલ્લા ત્રણે પ્રવેશ એક-એક પાનામાં આટોપાયા છે.

§ જુઓ : અં. ૧; પ્ર. ૨. (પૃ. ૧૧) 'બધાં ઘરમાં જાય છે' અને પ્રવેશ ચાલુ રહે છે. અં. ૨; પ્ર. ૧. પ્રવેશ-પ્રારંભમાં બંદરનું અને અધવચમાં ફુરજાનું સ્થળ જણાવાયું છે. અં. ૫; પ્ર. ૧.

આવી વાર્તાકથનની શૈલીમાં પાત્રચિત્રણને પણ ભાગ્યે જ લાભ થાય. શેઠ-શેઠાણી, મુનીમ, મિત્ર, મારફતિયા તથા દલાલ વગેરે જે તે વર્ગનાં નમૂના-પાત્રોથી વિશેષ આકર્ષણ જન્માવતા નથી. જીવંત પાત્રચિત્રણ પેટે નહિ, પણ કર્તાના માનસ-સંતાન તરીકે ભોગીલાલના પાત્રનું મહત્ત્વ સમજવું ઠીક પડશે. નગીનદાસ ગુજરાતના પ્રથમ સુશિક્ષિત-સ્નાતક નાટયકાર અને ભોગીલાલ ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યનો પ્રથમ સંસ્કારી શિક્ષિત નાયક. નવી કેળવણીનાં બેવડાં રૂડાં ફળ દર્શાવવા ભોગીલાલનું પાત્ર યોજાયું ખરું, પરંતુ એ રીતે કર્તાએ સાંપ્રત જીવન અંગેની પોતાની જાગરૂકતા, વહીવટી બદી પરત્વેની ઉગ્ર સૂગ તથા તે ઉઘાડી પાડવાની નૈતિક હિંમત પણ વ્યક્ત કરી કહેવાય. રૂઢિલગ્ન તથા બાળલગ્નને પડકારનાં મંતવ્યો તેમ જ કથાનક પણ એ પાત્ર નિમિત્તે ગૂંથી લઈ કર્તાએ પોતાના નિકટના મિત્ર નર્મદ જેવો સુધારા-ઉત્સાહ દાખવી લીધો જાણે. 'પ્રથમ નાટક' તરીકે આ ખાસિયત પણ ઉમેરી શકાય કે નાટકના કોઈ પાત્રમાં કર્તાનું આત્મ-પ્રક્ષેપણ જોવા મળતું હોય તો તે પહેલી વાર જ. હકીકતમાં, નગીનદાસે ભોગીલાલ-ના પાત્રમાં નિર્ભીકતા, સાહસિકતા, સહૃયતા તથા સુધારક વૃત્તિના ચાર ઉત્તમ શિક્ષણ-સંસ્કારો આરોપી બતાવ્યાં છે. એ રીતે, ગુજરાતી નાટકના સંસ્કારી નાયકોની પરંપરામાં 'ગુલાબ'નો નાયક વિશિષ્ટ અગ્રણી ઠરવાનો !

નાયિકા-પદ ભાગ્યે જ સાર્થ થાય તેવી રીતે, છેક ત્રીજા અંકમાં પ્રવેશતી ગુલાબના પાત્રનાં લક્ષણવિશેષ ઉપસાવાયાં નથી જણાતાં. તેની કિશોરાવસ્થાની મુગ્ધતા તથા સ્ત્રીસહજ શરમાળતા, અને એ છતાં ઈચ્છાવરને પરણવાની ઉત્સુકતા, મિલન-યુક્તિની યોજના તથા શ્લોક-સંદેશ વગેરેમાં વ્યક્ત થતી નૈસર્ગિક પ્રણય-સૂઝ નિમિત્તે તેના પાત્રવિધાનમાં કેવળ આછઃ રંગો પુરાયા છે. એકંદરે તો નાટ્યવિધાનની જેમ જીવંત તથા એટલા જ સુરેખ પાત્રચિત્રણની અપેક્ષા 'ગુલાબ' માં સંતોપાઈ જણાશે નહિ.

સંવાદ--શૈલીમાં બોલચાલની ભાષા વપરાઈ હોઈ 'ગુલાબ' માં પણ દલપતરામની પરંપરા જળવાઈ કહેવાય. 'સ્ત્રી-સંભાષણ'માં અમદાવાદી વાતાવરણ-ભાષાનો પરિચય થયા પછી 'ગુલાબ'માં સુરતી લાક્ષણિકતાઓની લિજ્જત માણવા મળે છે. આજે ભુલાઈ ગયેલા શબ્દો,* લઢણ-લહેકા તેમ જ ગાળો -રૂઢિપ્રયોગો§ યથાવત્ આલેખાયાં હોઈ

* જુઓ નમૂના પેટે : ગબડી (દોડ); આંતરસેવો (કંચૂકીબંધ); ફક્કા (ફાંકડા); પત્તુ (બિચારા); દાદી (દાદ માગનાર) વગેરે.

§ જુઓ નમૂના પેટે : ઓરડા કાઢવા (મધુરજની); કટડા ખેંચવા (અપવાસ કરવા); વરોઠીના નોતરાં (વર તરફનો જમણવાર); ચકરે ચડવું (બદનામ થવું) વગેરે.

'કોરસ' પ્રયોજવું પડયું છે. ગુલબી-કમળા યુવાવસ્થામાં પ્રવેશ્યા છે એ કહેવા સિવાય 'કોરસ' નો બીજો કોઈ આશય પણ નથી. વળી, જેમ નાટય-પૂર્વાર્ધનાં પાત્રો પૈકી નાયકપાત્ર ભોગીલાલ સિવાય બીજાં કોઈ ઉત્તરાર્ધમાં દેખાતાં નથી તેમ શીર્ષક--પાત્ર, નાયિકા ગુલાબ વિશે છેક ત્રીજા અંક સુધી નથી નાટય પ્રવેશ કે નથી નાટયોલ્લેખ. નિરર્થક જણાતા કાલક્ષેપથી નાયક-નાયિકાના પ્રણયસંબંધ અંગે ઉ.ભો થતો વય-ભેદ પણ અરુચિકર લાગે ખરો. સરકારકુન સામેની ન્યાયનિષ્ઠ જેહાદ તથા ગુલબી સાથેના પ્રણય-સહચારના બે વસ્તુ-તંતુનો કાર્યવેગ પણ અવઢવ બન્યો જણાવાનો.બંને કથાભાગના પ્રસંગો પરસ્પર સાંકળી લઈ સમાંતર વસ્તુવિકાસ આલેખાયો હોત તો, પ્રણયસંબંધના વિકાસની સ્વાભાવિકતા, ભોગીલાલના પાત્રચિત્રણની સુરેખતા તથા 'ભણતરનાં ફળ' દર્શાવવાની નાટયસ્થ નેમની વેધક અભિવ્યકિત જેવા લાભ મળત એમ ગણાવી શકાય; પણ નાટયવિધાનની સઘળી ખૂબીઓ પ્રથમ નાટકમાં એક સામટી જોવા શેની મળે !

મૂળે તેમણે વસ્તુ-ક્રમની નવલકથા ઢબે માંડણી કરવાનું ઉચિત માન્યું જણાય છે, પરિણામે કેટલાક ટૂંકા-નિરર્થક પ્રવેશો પણ યોજાના આવે છે.* આથી ઊલટું, નવા પ્રવેશની જરૂર હોય છતાં, એક જ પ્રવેશમાં સ્થળ બદલાય એવું પણ બન્યું છે.§ અંક ૫ના પ્રવેશ ૩માં ઘરમાં, મેડા પર તથા ઝાડ પર એમ ઘટના-સ્થળ અવારનવાર ફેરવાયું હોવાથી એક જ પ્રવેશમાં નગીનદાસે સ્થળ અંગેના સંધિભંગમાં પણ સારી છૂટ લીધી કહેવાય ! પ્રસંગપ્રધાન આયોજનના કારણે પાત્રચિત્રણ તેમ જ વસ્તુવિકાસનું સાતત્ય પણ જળવાયું જણાશે નહિ. અંક ૫ પ્રવેશ ૩માં, ગુલાબ-કમળાના પ્રણયવ્યવહાર અંગે તેમની માતા ધનકોરના વિરોધ તથા સંમતિ આકસ્મિક જણાય છે તે આ કારણે. વળી, રૂઢિગત જડતા વિરુદ્ધ પ્રથમ દૃષ્ટિના પ્રણયની તથા સ્નેહલગ્નની સંઘર્ષમૂલકતા પણ નગીનદાસની નજરે ચઢી જણાતી નથી.

---

* જુઓ : અંક ૨નો અર્ધા પાનાનો પ્રવેશ ૩ તથા કોર્ટમાં જવા વિશે પિતા-પુત્રની વાતચીતનો પ્રવેશ ૪; અં. ૫નો 'કન્યાવિદાય'નો પ્રવેશ ૫ તથા સાસુ-સસરાનો આવકાર દર્શાવતો પ્રવેશ ૬ તેમ જ પુત્રીઓના ઘર-સુખ વિશે રામદાસ-ધનકોરનો સંતોષ આલેખતો અંતિમ પ્રવેશ ૭. આ છેલ્લા ત્રણે પ્રવેશ એક-એક પાનામાં આટોપાયા છે.

§ જુઓ : અં. ૧; પ્ર. ૨. (પૃ. ૧૧) 'બધાં ઘરમાં જાય છે' અને પ્રવેશ ચાલુ રહે છે. અં. ૨; પ્ર. ૧. પ્રવેશ-પ્રારંભમાં બંદરનું અને અધવચમાં ફુરજાનું સ્થળ જણાવાયું છે. અં. ૫; પ્ર. ૧.

વિશિષ્ટ આસ્વાદ મળી રહેવાનો. બીજા કશા માટે નહિ તો કેવળ આ સુરતી ભાષાની વિલક્ષણ રંગત ખાતર પણ 'ગુલાબ' વંચાવું જોઈએ. કયાંક કયાંક યોજાયેલ શબ્દરમત તેમ જ નર્મ-વિનોદમાં સુરતી હાસ્યનો અણસાર પણ જડી રહે ખરો ! લેખકની સંવાદ-શૈલીમાં બોલચાલના સુરતી શબ્દો ઉપરાંત અંગ્રેજી તથા પારસી શબ્દોનો ઉમેરો વધારે અને સંસ્કૃત શબ્દોનો વપરાશ આછો માલૂમ પડશે. અર્વાચીન સાહિત્યના આરંભના ગાળામાં નવો શિક્ષિત વર્ગ કેવી ભાષા લખતો હતો તેનો તથા ત્યારની ભાષાનું શબ્દ-વૈવિધ્ય તથા સમૃદ્ધિનો કયાસ કાઢવા આ નાટક અભ્યાસાવું જોઈએ. 'ગુલાબ' પ્રત્યે "આપણી ભાષા સુધરે એવા વિચારથી વિદ્વાન પુરુષો જોશે એવી"* નગીનદાસે પોતે પણ 'આશા' રાખી છે. એ દૃષ્ટિએ દલપતરામ તથા નગીનદાસના હેતુમાં ઘણું સામ્ય જણાવાનું. એમ પણ કહી શકાય કે આ પ્રારંભકાળમાં નવા લખતા થયેલા લેખકોએ સાહિત્યપ્રકારના સ્વરૂપવિધાન તેમ જ રચનાકસબ કરતાં ભાષા સુધારવાના ઉત્સાહને પ્રધાન ગણ્યો હોવો જોઈએ — અને 'ભાષા' શબ્દમાં ગદ્ય અભિપ્રેત હોય તો નવાઈ નહિ.

નગીનદાસે તો કવિતા પરત્વે પણ આવું ઉત્સાહી વલણ અપનાવ્યું જણાય છે. "એમાં જે કવિતા વાપરેલી છે તેમાં પ્રાસો લખ્યા નથી. તેનું કારણ એ કે પ્રાસોથી વિચાર ઘણો મચડાય છે. પ્રાસ તે કવિતાનો શણગાર બરોબર લખાય તો છે એ વાત ખરી પણ તે કાંઈ તેને અગત્યનાં નથી." § કર્તાના સમયના ઉપલક્ષ્યમાં, તેમની હિંમત તથા દલીલની મૌલિકતાનો સ્વીકાર કરવા છતાં તેમની કવિતાનો વા કવિત્વશકિતનો નાટયસંદર્ભમાં જ વિચાર કરવાનો રહેશે. એ રીતે જોતાં, નાટકની કવિતાના સંદર્ભ, પ્રમાણ તથા લખાવટમાં કાવ્યવિવેક તેમ જ નાટયવિવેક ભાગ્યે જળવાયો જણાશે. અંક ૧ના પ્રવેશ ૪માં કરુણ મોકા ઉપર ધનકોર શેઠાણી માલિનિ વૃત્તમાં ગાય છે, અંક ૨ના પ્રવેશ ૪માં ભોગીલાલ પોતાના પિતાને પરમાર્થ કરવા અનુષ્ટુપની ૧૨ ટૂકમાં સમજાવે છે. અંક ૩નો પ્રવેશ ૩ કવિતાના અતિરેક માટે ટાંકી શકાય. અંક ૪ના પ્રવેશ ૧માં ગુલાબ ઊંઘમાંથી ચમકીને તોટક તથા શિખરિણીમાં આઠ ટક 'બકે છે'; એ અંકના બે પ્રવેશમાં ભોગીલાલ કામવિહ્વલ મનોદશામાં દોઢ પાનું શિખરિણી'માં 'બકે છે' ! પ્રસંગની યોગ્યાયોગ્યતા તથા કાવ્યનું પ્રમાણભાન જાળવ્યા વિના પિરસાયેલી સામાન્ય કોટિની પદ્યરચનાઓની કૃતિની ઈતર સરસતા પરત્વે પ્રતિકૂળ અસર પડ્યા વિના નથી રહી.

પ્રસ્તાવના, પૃ. ૧૧.

એજન.

અલબત્ત, વિષયપસંદગી તથા તેના યથાવત્ ચિતાર અંગેની તેમની નૈતિક હિંમત પ્રશસ્ય ગણાય ખરી. 'સરકારી કારખાના'ના ઊંચામાં ઊંચા અધિકારીની લાંચ-રુશવતની બદી સામે લડત ઉપાડવી અને દાદ મેળવવી ત્યારે પણ કેટલું દુષ્કર હશે તે, ખુદ ન્યાયાધીશ 'કોર્ટના ધારાથી દૂર જઈ' ભોગીલાલની નીડરતા બિરદાવે છે* તે પરથી સમજાઈ રહેશે. આ વહીવટી બદી તથા સ્નેહલગ્ન તેમ જ કેળવણી-પ્રસાર જેવા પોતાના સમયના અગત્યના પ્રશ્નો આલેખી તેનો યથામતિ ઉકેલ સૂચવી નગીનદાસે સર્જકધર્મની વફાદારી તેમ જ સામાજિક સભાનતા દાખવી. વળી, ગુજરાતીમાં સ્પષ્ટ આદર્શ-નમૂનો ન હોવા છતાં અને પ્રકાશનની મુશ્કેલી§ હોવા છતાં આવી અભિવ્યક્તિ માટે તેમણે નાટકનો સાહિત્યપ્રકાર પસંદ કર્યો એમાં તેમનો નાટયાનુરાગ તથા તેમની પહેલ કરવાની વૃત્તિ જોવાની રહેશે. પરંતુ, પ્રથમ નાટકના કર્તાનું—નાટયકારનું નહિ કહીએ — આવું વિલક્ષણ પ્રસ્થાન તેમના સમકાલીનોમાં ઝાઝું ઝિલાયું જણાતું નથી.

પહેલી વાર જોવા મળતી નાટયબંધની કેટલીક ખાસિયતો, સાંપ્રત જીવનરંગની તાદ્રશ્ય માવજત, ભાષાવિષયક રસપ્રદતા, સમકાલીન પ્રશ્નોની છણાવટ તથા યુવાન શિક્ષિત લેખકની પહેલ-વૃત્તિ જેવી લાક્ષણિકતાઓની પડછે સંકલનની શિથિલતા કે લખાવટની અપરિપકવતા ગૌણ બની રહેશે ખરી અને એવા દોષોને માટે પણ, લેખકે યાદ દેવરાવ્યું ન હોય તો પણ અભ્યાસી વાચક એ હકીકતની નોંધ લેશે કે ૨૨ વર્ષની વયે કર્તાએ નાટક જ નહિ "કોઈ પુસ્તક હજૂ સુધી લખી બહાર પાડયું નથી તેથી આ પેહેલાં પુસ્તકમાં જે ખોડો જોવામાં આવે તેના પર દ્વેષભાવે" ન જોવું; ઊલટું, નાટક તરીકે પણ "આ પેલું છે માટે એમની ખોડોને વાસ્તે માફ માગવાનો મને વધારે હક છે"+ એવી નીડર માગણીને પણ ઐતિહાસિક વિવેચનદૃષ્ટિ ધરાવતો વાચક દાદ આપવા પ્રેરાશે.

---

*"કોઈ આદમીને આવા મ્હોટા વગવાળા સખ્સની સામે આવી કોર્ટમાં ઊભા રહેવાની હિંમત નથી. આ હરજીવનદાસના પુત્ર ભણેલા ચે તેથી તેમને એટલી હીંમત ધરાવી એ તમે ભણવાના ફળ ધારજો...... "અં. ૨, પ્ર. ૫ (પૃ. ૪૪).

§ પ્રસ્તાવના, પૃ. ૧૧.

+ એજન.

સાત

પ્રથમ નાટયકારો

'ગુલાબ' દ્વારા નગીનદાસે ગુજરાતી સાહિત્યમાં નાટયસ્વરૂપનું બીજ રોપ્યું. પરંતુ તેનું તેઓ પૂરતું ખેડાણ કરી શક્યા નહિ એમ કહી શકાય; એટલે તેમને પ્રથમ નાટયકાર કરતાં પ્રથમ મૌલિક નાટકના કર્તા તરીકે ઓળખાવવા વધુ ઉચિત ગણાય. એકથી વધુ નાટકો લખનારા આરંભના નાટયકારોમાં કવિ દલપતરામ ડાહ્યાભાઈ, નવલરામ પંડયા તથા નર્મદાશંકર પંડયાનો ઉલ્લેખ કરી શકાય.

અગાઉ ઉલ્લેખેલા 'લક્ષ્મી નાટક' તથા 'સ્ત્રી સંભાષણ'ની જેમ દલપતરામ 'મિથ્યાભિમાન' (૧૮૭૧)માં પણ સામાજિક વિષયસામગ્રી પસંદ કરે છે. તેમની આ છેલ્લી નાટયકૃતિ તે ગુજરાતી નાટયસાહિત્યની પ્રથમ પ્રહસનાત્મક નાટયકૃતિ. એ સ્વયંપ્રેરણાથી નહિ પરંતુ "હાસ્યરસમાં નાટકરૂપી નિબંધ"* મોકલવાની હરીફાઈમાં ભાગ લેવાના ઈરાદાથી લખાયું હતું.

મિથ્યાભિમાનથી માનહાનિના નાટયસ્થ હેતુને સ્ફુટ કરી આપતા પ્રસંગોની સાથેસાથે જીવરામ ભટ્ટનું પાત્ર પણ હાસ્યોત્પાદક ઉઠાવ પામતું આવે છે. ગુજરાતી નાટયસાહિત્યનાં સ્વલ્પ હાસ્યજનક પાત્રોમાં જીવરામની ગણના સૌ પહેલી કરવાની રહેશે. મિથ્યાભિમાનીના પર્યાય તરીકે જીવરામનું નામ વપરાતું રહે એ હકીકત તે આ પાત્રચિત્રણની સફળતાનો યથાર્થ નિર્દેશ.

પ્રહસનોમાં ઘણી વાર આવાં નમૂના-પાત્રોનો અસરકારક ઉપયોગ થતો આવ્યો છે. જીવરામ ભટ્ટ પણ માનવસ્વભાવનો વિલક્ષણ નમૂનો ગણાય. કુળ તેમ જ આવડતના મિથ્યાભિમાન પોષતા બ્રાહ્મણ—વર્ણમાંથી ઉતારાયેલા આ પાત્રનો ઉપયોગ થયો છે; માનવસહજ નબળાઈની હાસ્યજનકતા ઉપસાવવા અર્થે આ અંગે કર્તાએ સંવાદ તથા પ્રસંગોનો પણ નાટયોચિત ઉપયોગ કરી બતાવ્યો છે. જીવરામના પાત્રચિત્રણમાં અને હાસ્યનિષ્પત્તિમાં ઉપકારક બનતા ટૂંકા, માર્મિક તથા નાટયછટાભર્યા સંવાદો દ્વારા દલપતરામે 'લક્ષ્મી નાટક' અને 'સ્ત્રી સંભાષણ'ની સરખામણીમાં વિકાસસૂચક હડી કાઢી જણાય છે! જીવરામ ભટ્ટની પાત્રપરિચય કરાવતી લગભગ તમામ સ્વગતોક્તિ બને તેટલી સંક્ષિપ્ત બનાવાઈ છે. એ ઉપરાંત, તેમની આત્મપ્રશંસા અને બડાશો; નિરર્થક,

---

* પ્રસ્તાવના.

મૂર્ખામીભરી તથા પોકળ દલીલો; રંગલાના સ્પષ્ટ વક્તૃત્વભર્યા, ચોટદાર તેમ જ મોકાસરના ટોણા અને દ્વિઅર્થી સંવાદો; રઘનાથ—રંગલાના મેળાપ વેળાની સંસ્કૃત-ભવાઇની મિશ્ર અસરવાળી, શબ્દોના વાચ્યાર્થભરી બેતબાજી; પાંચો-બીજલના ગ્રામીણ ભાષાના તળપદા સંવાદો અને જીવરામ ભટ્ટના સાસરિયાના પ્રસંગોના* સંવાદ દ્વારા નાટ્યછટાનું રોચક વૈવિધ્ય જળવાયું જણાશે. આમ, પોતાના ઉદ્‌ગારો દ્વારા તથા ઇતર પાત્રોના અભિપ્રાયો-વલણ દ્વારા જીવરામનું પાત્ર સાદ્યંત વ્યકત થતું આવે છે. વળી, રંગલાની તથા બીજલ-પાંચની સ્વતંત્ર ટીકા જેવી ઉકિતઓ વડે લેખક પોતે પણ જાણે નાયક-પાત્રની સ્વતંત્ર મુલવણી કરતા રહે છે. વિવિધ સંવાદો દ્વારા ગ્રામ્યતા - પ્રાકૃતતા, બેજવાબદારી-અસભ્યતા, દંભ-મિથ્યાભિમાન તેમ જ વાગ્પટુતા-કાર્યભીરુતા જેવા હાસ્યાસ્પદ પાત્રરંગો ઊપસી આવ્યા હોવાથી સંવાદશૈલી સર્વાંશે નાટ્યોપકારક નીવડી કહેવાય.

સાથેસાથે નાટ્યાનુકૂળ તેમ જ હાસ્યોત્પાદક પ્રસંગગૂંથણી પણ પ્રયોજાતી આવે છે. અં.૧ના પ્રવેશ ૨-૩ માં રંગલા અને રાયકા સાથેની મુલાકાત દ્વારા જીવરામનો નાટ્યોચિત પાત્ર-પરિચય તથા પ્રવેશ કરાવાયો છે; અં. ૩ ના પ્રસંગોમાં આ કેન્દ્રસ્થ પાત્રની દાંભિકતા ઉપહાસવિષય બનાવાઇ છે; અં. ૪ ના 'ભોજનપ્રસંગ'માં નાયકપાત્ર જાતે જ જાણે પોતાની ઉપહસનીયતા છતી કરી બતાવે છે. પરાકોટી જેવા અં. ૬ ના પ્રસંગોમાં, "બોલતા બંધાય એ તે મરદ કહેવાય કે!" એવા તોરમાં આવી ગયેલા જીવરામની પ્રહસનોચિત ઠેકડી ઉડાવાઇ છે. પરંતુ 'ચૌર્ય પ્રસંગ'માં આલેખાયેલી આ પાત્રની કરુણાવસ્થા સુસંગત કે રસોપકારક લાગવાની નહિ.

આવા નમૂનારૂપ ઉપહસનીય પાત્રમાં સુરેખ ચિત્રણ કે જીવંત વૈવિધ્ય જોવા ન મળે એ સ્વાભાવિક ખરું, છતાં નમૂનેદાર પ્રહસન-પાત્ર તરીકે પણ તેમાં સાતત્યપૂર્ણ આલેખનની ઊણપ વર્તાઇ આવવાની. મિથ્યાભિમાનનું સ્વભાવદર્શન કરાવતા પાત્રનું માનસ-પરિવર્તન થાય† ત્યાં પ્રહસનકારનું કર્તવ્ય સમાપ્ત થયું ગણાય. જીવરામના સ્વભાવ-ફેરફાર ઉપરાંત તેના મિથ્યાભિમાનની હાસ્યાસ્પદ ફજેતી તેમ જ તુરંગની યાતના, દંભ જેવી માનવસહજ નબળાઇ માટે ભલે વધારે નહિ પરંતુ પૂરતી સજા તો અવશ્ય

---

* અં. ૬ માં "સંખ્યાદિ પૃચ્છા" તથા અં. ૪, પ્ર. ૨ માં "ગંગા અને જીવરામ ભટ્ટ પૂર્વકથા પ્રસંગ".

† જીવરામ : "......તો પણ હું તેઓનો વાંક કાઢતો નથી, કેવળ મારા મિથ્યાભિમાન નો જ વાંક કાઢુ છું" તથા "જે કોઇ મિથ્યાભિમાન ધરશે, તેને પરમેશ્વર છતે દેહે અથવા નરકમાં, આવી પીડા ભોગવાવશે."

કહેવાય. આમ છતાં, દલપતરામે અં. ૮માં બીજો અને છેલ્લો પ્રવેશ યોજી જીવરામના મૃત્યુની સ્વમુખે જાહેરાત કરાવી છે. પ્રહસનાં તે કૃત્રિમ રીતે ઉપજાવાયેલા આ કરુણ રસથી પાત્રાલેખન, નાટયવિધાન તેમ જ રસનિષ્પત્તિ પરત્વે અસર પડી છે પ્રતિકુળતાની. સામાન્ય રીતે હાસ્યપ્રધાન નાટકો હાસ્યોપચાર દ્વારા જ સ્વભાવગત નબળાઈઓ કે વિકૃતિઓ દૂર કરવાનું તાકે. * પોતાનો હેતુ ભલે ગંભીર હોય છતાં પ્રહસનકાર આવા માનવસહજ દોષો પરત્વે કયારેય ગંભીર વલણ અપનાવતો હોતો નથી. પરંતુ, "મિથ્યાભિમાનના અવગુણ દેખાડવામાં હાસ્યરસ જ જોઈએ" § એવી સભાનતા દર્શાવ્યા છતાં, પ્રહસનકારની મર્યાદા સ્વીકારવાને બદલે દલપતરામે કંઈક વિશેષ ગંભીર જવાબદારી ઉપાડી જણાય છે! દંભ—અથવા કોઈ પણ પ્રકારની સ્વભાવ-વિકૃતિ —બદલ અવશ્ય શિક્ષા થવી જોઈએ એવી ધર્મપરાયણ કર્તાની નીતિચુસ્ત વિચારસરણીની પણ આમાં પ્રેરણા હોય ખરી! તમામ વાર્તા-પ્રસંગો આદિથી અંત સુધી આલેખવાની નવલકથા-શૈલીનું તેમણે સાવધ-અસાવધ અનુસરણ કર્યું હોય એમ પણ બને. જીવરામની માનહાનિ ઉપરાંત જનહાનિ આલેખવામાં કર્તાએ કદાચ મિથ્યાભિમાનના અવગુણને વધુ કાળો ચીતરવા માટે અતિશયોક્તિનો આશ્રય લેવાનું પણ ઉચિત માન્યું હોય. ગુજરાતીમાં વણખેડાયેલા પ્રહસન જેવા પશ્ચિમી નાટયપ્રકાર અંગેની સ્વરૂપ-સૂઝ વણવિકસી હોય એ પણ નજીકનું કારણ ગણાય. વળી, માનવસહજ સ્વભાવદોષ બદલ નહિ, પરંતુ કોઈ વિઘાતક ચારિત્ર્યદોષ બદલ મૃત્યુ દ્વારા 'કાવ્યોચિત ન્યાય' ચૂકવવાની આલેખનશૈલી પણ મુખ્યત્વે કારુણ્યગર્ભ નાટકોમાં જ કલોચિત મનાઈ છે. એટલે પ્રહસનાંતે પ્રયોજાયેલી કૃત્રિમ કરુણતા સાહિત્યિક-નૈતિક દૃષ્ટિએ બુદ્ધિગ્રાહ્ય ભાગ્યે જણાય. એકંદરે તો નાટયવિષયની હેતુસિદ્ધિ જેવા અં. ૮, પ્ર. ૧ ('જીવરામ ભટ્ટનો મંદવાડ) સાથે પ્રહસન-સમાપન ગોઠવાયું હોત તો પાત્રચિત્રણનું સાતત્ય તથા રસલક્ષી એકસૂત્રતા જળવાવાથી નમૂનેદાર પ્રહસન મળી રહેત.

સામાન્ય રીતે સંસ્કૃત નાટયરીતિમાં નિતાંતશુદ્ધ હાસ્યપ્રધાન નાટકોનો પ્રસાર થયો જણાતો નથી. કર્તાએ મુખ્યત્વે નાટયશાસ્ત્રપ્રમાણિત હાસ્યરસ આલેખવાની નેમ રાખી છે. × નાટયારંભના પૂર્વરંગ તથા નાંદી, સૂત્રધારનું પાત્ર તથા ગદ્ય-પદ્ય નાટયબંધ

---

*"....it is sufficient in comedy that faults should be judged by laughter". CANON BEECHING

§ પ્રસ્તાવના.

× પ્રસ્તાવના, પૃ. ૬-૮.

એ પણ સંસ્કૃત નાટયશૈલીનો સીધો પ્રભાવ. પ્રવેશોવાળા આઠ અંકોની દીર્ઘસૂત્રી માંડણી તથા અંક-વિભાજનને સ્વતંત્ર શીર્ષક આપવાની પદ્ધતિમાં પણ આ શૈલીનું જ અનુસરણ થયું જણાશે—કે એ નવલકથા શૈલીના સંસ્કારો હશે?

પરંતુ 'મિથ્યાભિમાન'ની પ્રવેશયોજના સંસ્કૃત ઢબ મુજબની નથી જણાતી. માનવીય નબળાઈઓ ઉઘાડી પાડવા અંગે હાસ્યરસના ઔચિત્યની સભાનતા તથા આ પ્રવેશયોજના પરથી એમ પણ કહી શકાય કે કર્તાએ આંગ્લ નાટયપરંપરાનો પણ પરિચય કર્યો હોવો જોઈએ. ગમે તેમ હો, પણ આ તબક્કે આવું વસ્તુવિભાજન જોવા મળે છે, એ પ્રસ્તુત પ્રહસનની વિશેષતા ગણાવી જોઈએ સાથેસાથે 'સ્વાંગ' 'પ્રકરણ'ને બદલે અંક-પ્રવેશની ગોઠવણમાં દલપતરામની નાટયસૂઝનો વિકાસ પણ સુચવાયો છે.

નવું પાત્ર પ્રવેશતું હોય ત્યાં તેમણે નવો પ્રવેશ યોજ્યો છે; જોકે ત્યાં પડદો પડતો બતાવ્યો નથી. નવા પાત્રનો પ્રવેશ ન હોય ત્યાં તેમણે 'પ્રસંગ' શબ્દથી દશ્ય ગોઠવ્યું જણાય છે, જેમકે 'ભોજન પ્રસંગ', 'સંખ્યાદિ પૃચ્છા પ્રસંગ', 'ચૌર્ય પ્રસંગ'. એટલે નવા પાત્રના આગમન સાથે યોજાય તે 'પ્રવેશ' એટલે કે Entry અને 'પ્રસંગ' એટલે Scene એવું કદાચ કર્તાને અભિપ્રેત હોઈ શકે. મોલિયર પણ પાત્ર-પ્રવેશ સાથે નવું દશ્ય ગોઠવે છે, પરંતુ તે Scene તરીકે જ ઓળખાવાયું છે. વળી, જ્યાં સ્થળ-ફેર થાય છે ત્યાં અંક-ફેર ગોઠવાયો છે, એ જોતાં એમ પણ કહી શકાય કે પ્રવેશ-પ્રસંગની યોજનાને બદલે આખો અંક ખુશીથી સળંગ રીતે ગોઠવી શકાત. વસ્તુ વિભાજનમાં સંસ્કૃત-અંગ્રેજી શૈલીની મિશ્ર અસર જણાવાની, તો હાસ્ય-માવજત અંગે સ્પષ્ટ આવિષ્કાર જડી રહેવાનો લોકનાટયપરંપરાનો

દલપતરામે ભવાઈ પ્રત્યે અણગમો વ્યકત કર્યો હોવા છતાં,* તેની હાસ્યોત્પાદક ખાસિયતો પોતાના પ્રહસનમાં આમેજ કરી પ્રશંસનીય નાટયવિવેક દાખવ્યો કહેવાય. સાથેસાથે ભવાઈ-સંસ્કરણ તથા 'સુધરેલા નાટક'ની બેવડી આવશ્યકતા અંગે પણ ચિંતા વ્યકત થઈ છે. રંગલાનું પાત્ર, તેનો પોષાક તથા આગમન, ઔચિત્યના ભોગે ઝબકતા લોક-બોલીના રૂઢ પ્રયોગો, અં. ૫ નું ફારસ ('એટલે ઉપનાટક') તથા રજપૂત તેમ જ કુતુબમિયાં-નાં નમૂના-પાત્રો અને ભજવણી વેળા ગામના વૈદરાજ, શાહુકાર, શાસ્ત્રી વગેરેનાં

* "આપણા દેશના ભવાયા લોકો નાટક કરે છે તેમાં બિભત્સ શબ્દો બોલે છે, તેથી તે સારાં માણસોને જોવા લાયક નથી, માટે સુધરેલા નાટકના પુસ્તકોની ગુજરાતી ભાષામાં ઘણી જરૂર છે." પ્રસ્તાવના, પૃ. ૬.

નામો લેવાની સૂચના દ્વારા આ લોકપ્રિય નાટ્યપ્રણાલીની પ્રહસન-ઉપકારક ખૂબીઓ સભાન રીતે ઉતારાઈ છે, એટલે 'મિથ્યાભિમાન'ના પ્રકાશન સાથે પ્રહસનમાં પ્રથમ વાર વિદેશી, ભારતીય તથા પ્રાદેશિક નાટ્યપરંપરાનો સમન્વય થયેલો શોધી શકાય.

'મારું નામ તો વિદુષક છે, પણ ગુજરાતમાં મને સઉ રંગલો કહે છે' એવા રંગલાના ઉદ્‌ગારોમાં કર્તાનું મંતવ્ય જ વ્યકત થયું હોવું જોઈએ, પરંતુ રંગલો વિદૂષકની માત્ર પ્રાદેશિક આવૃત્તિ ન ગણાય. પ્રસ્તુત પ્રહસનમાં પણ તેનું નાટ્યમહત્ત્વ તથા નાટ્યકાર્ય વિશિષ્ટ તેમ જ અભ્યાસપાત્ર ઠરે તેમ છે. નાટકની પરલક્ષી નિરૂપણકલામાં નાટ્યકાર નવલકથાકાર જેટલી મોકળાશ કે સ્વતંત્રતા માણી શકતો નથી. નિજી અભિપ્રાય, વસ્તુવિવેચન કે પાત્રપરિવર્તનની સમીક્ષા પ્રત્યક્ષ રીતે કે બારોબાર વ્યકત કરવાની નાટ્યકાર માટે કોઈ સવલત હાથવગી હોતી નથી; એટલે આત્માભિવ્યકિત અર્થે કયારેક તે નાટકનાં કોઈ પાત્રમાં ગૂઢ પ્રવેશ કરી સ્વાભિપ્રેત વિચાર વા ભાવનાને નાટ્યસૃષ્ટિમાં સયુકિતક ગૂંથી લેવા મથે છે. આવાં પાત્ર 'કોરસ' પાત્ર તરીકે પણ ઓળખાય છે. બહુધા મશ્કરા તરીકે પંકાયેલા રંગલાના પાત્ર દ્વારા આવી ઉપયોગી કામગીરી બજાવાઈ હોવાથી તેનું પાત્રપ્રયોજન પ્રહસનોચિત તથા રસપ્રદ બની શકયું જણાય છે. રંગલાના ટોળ-કટાક્ષ તથા વ્યંગોકિત-કવિત હાસ્યોપયોગી બનવા ઉપરાંત નાટ્યસ્થ હેતુની અર્થસાધક ફલશ્રુતિ કરી આપે છે. એકંદરે તો રંગલાના ઉદગારોમાં દંભી વ્યકિત પરત્વેનાં કર્તાનાં વલણ-દૃષ્ટિબિંદુ વ્યકત થયેલાં જોવાનાં રહે.*

લેખકની આત્માભિવ્યકિતનું ઉપકરણ બનવા ઉપરાંત, 'કોરસ' પ્રકારનું પાત્ર 'આદર્શ પ્રેક્ષક' (Ideal Spectator) ની ગરજ પણ સારી રહે છે. પ્રેક્ષકમાનસના વૈચારિક પ્રત્યાઘાતો, ભાવાવેશો કે લાગણીમય પ્રતિક્રિયાનો 'કોરસ' જેવા એકાદ પાત્રમાં આવિષ્કાર થતો રહેવાથી ભાવક પક્ષ માનસિક રાહત (Relief) માણી શકે. જીવરામના ડોળ તથા દંભ વગેરેની ફજેતી માટે ઉત્સુક વા કયારેક ઉશ્કેરાયેલો રહેતો પ્રેક્ષક રંગલાના જીવરામ પ્રત્યેના વેધક શબ્દ-ચાબખાથી શાતા અનુભવે એ સ્વાભાવિક ગણાય! નાટ્ય-

* જુઓ પૃષ્ઠ ૩૧ ઉપર કવિત ૨૫ તથા પૃષ્ઠ ૩૯ ઉપર ૩૩ અને આ : રંગલો-આગળ તો 'અમે કહેતા હતા, અને અમે ચાલતા હતા.' એમ મિજાજમાં બોલતો હતો. હવે કહે છે કે 'હા, હું કહેતો હતો.' (પા. ૯૬). પાત્ર-પરિવર્તન તથા આવા ફેરફારો તારવી આપવાની આ વૃત્તિ-રીતિ જોતાં એમ કહી શકાય કે કોરસ-પાત્રમાં તો ખાસ કરી નાટ્યકારનો નવલકથાકાર-આત્મા જ પ્રવેશતો હોવો જોઈએ! એમ પણ બને કે સમકાલીન પ્રેક્ષકવર્ગને અનુલક્ષીને આવાં ટીકા-ટીપ્પણ ઉમેરાતાં રહ્યાં હોય.

સૃષ્ટિનાં લગભગ તમામ પાત્રો એક યા બીજા કારણસર જીવરામનું મિથ્યાભિમાન નભાવી લે છે; એક માત્ર રંગલો પોતાની મર્મોક્તિઓ વડે જીવરામની પોકળતા નિર્ભીકતાથી સાદ્યંત ઉઘાડી પાડતો રહે છે. એટલે રંગલાના પાત્રાયોજનમાં સર્જક-ભાવકની બેવડી અભિવ્યક્તિ સિદ્ધ થઈ ગણાય.

પરંતુ રંગલાનું પાત્ર નિર્જીવ કે જડ ઉપકરણ માત્ર નથી. કથાનકમાં એ સદેહે વિચરે છે, જીવરામ કરતાં વધુ વખત નાટકમાં હાજર રહે છે તથા કાર્યપ્રવાહમાં સક્રિય ભાગ લે છે.* જીવરામની સરખામણીમાં તેનું પ્રતિનાયક જેવું, નિર્દંભ-આખાબોલું પાત્ર-ચિત્રણ નાટયાવશ્યક વિરોધ પણ ઉપસાવી આપે છે. એટલે પ્રહસનની પાત્રસૃષ્ટિમાં રંગલાના પાત્રરંગોનું આકર્ષણ ઓછું નહિ ઉતરે.

રંગલાના ઉદ્‌ગારો અદષ્ટ બોલાતા હોય અને તેની ઉક્તિઓના જવાબ આપવાના ન હોય એવું પણ કર્તાનું સૂચન છે.† નાટકના પ્રત્યેક દશ્યમાં હાજર રહેતો રંગલો જીવરામ સાથે 'મિજાજ'--સગાઈ ધરાવે છે. એ રીતે આ વિલક્ષણ પાત્રના પ્રતીકાત્મક ઉપયોગ વિશે વિચારી શકાય. શેકસ્પિયરના પકની જેમ રંગલાનું પાત્ર માનવસ્વભાવમાં રહેલી તોફાની, ટીખળખોર, રમૂજી વૃત્તિનું સર્વવ્યાપક પ્રતીક હોય એમ બને. એ રીતે જોતાં, કાર્યની સ્થૂલ એકસૂત્રતા કરતાં પણ વિશેષ મહત્ત્વની રસલક્ષી-વિષયલક્ષી એકસૂત્રતા શૈલી સિદ્ધ થઈ જણાયા વિના નહિ રહે.

શાસ્ત્રીય પરિભાષામાં 'ઉપનાટક' તરીકે ઓળખાવાયેલા ફારસમાં, 'મિથ્યાભિમાન'ના મુખ્ય નાટયવિષય તથા હાસ્યના પ્રધાન રસનું પુનરાવર્તન નાટયોપકારકતા નિમિત્તે નહિ, પરંતુ તેમાંનાં અતિશયોક્તિ-આશ્રિત પ્રસંગો, નમૂના-પાત્રો તેમ જ તજજન્ય શબ્દાળુ, ગ્રામ્ય અને સ્થૂળ હાસ્યની ભવાઈસગાઈના નિર્દેશ અંગે નોંધપાત્ર ઠરશે.

---

* જુઓ : રંગલો—'તને નહીં આવડે, જો હું જગાડું.' (તેનો ટાંટીઓ ઝાલીને ખૂબ ઘસડે છે) (પૃ. ૩૫) અને 'અમે પણ અમારે સાસરે જઈએ છીએ ત્યાં આટલી બધી અમારી ખુશામત કોઈ કરતું નથી' (પૃ. ૪૧). 'ચૌર્ય-પ્રસંગ'માં રંગલાનો ફાળો તથા 'ફોજદારી ઇન્સાફ'માંની સમકાલીન વાતાવરણ અંગેની તેની ઉક્તિઓ પણ સૂચક ગણાય.

† "રંગલાને હંમેશા જે વાકયનો જવાબ મળવાનો ન હોય, તે વાકય તે આડું જોઈને બોલે છે" (ટીપ, પૃ. ૧૬) અને "હાસ્યરસની પુષ્ટિ વાસ્તે રંગલો બોલબોલ કરે, માટે તેને હંમેશા ઉત્તર આપવાની જરૂર નથી." (ટીપ, પૃ. ૨૫).

કર્તાએ જોકે ફારસગૂંથણી માટે નાટ્યોપકારકતા કરતાં ભજવણીની સુવિધા વિશેષ લક્ષમાં લીધી છે.* આ સંદર્ભમાં, 'મિથ્યાભિમાન'ની તખતાલાયકી અંગે દલપતરામનો આગ્રહ તથા તદ્‌વિષયક સભાનતા નોંધવાં જોઈએ. ફારસ-ગૂંથણી ઉપરાંત નાટ્યારંભ-ની સૂચનાઓ તેમ જ પ્રસંગોપાત્ત ટીપ પરથી, દલપતરામે નાટક ભજવાય છે વા ભજવવાનું છે એ ઉપલક્ષ્યમાં નાટકનું રચનાવિધાન ગોઠવ્યું છે એવી છાપ પડવાની. "વાર્તારૂપે કે સંવાદરૂપે નિબંધ લખેલો હોય, તે કરતાં નાટકરૂપી નિબંધથી, તથા તેજ નાટક કહી દેખાડવાથી માણસના મનમાં વધારે અસર થાય છે......" એ મંતવ્ય પણ અર્થસૂચક ગણાય.§ નાટ્યસાહિત્યનાં મંગળાચરણ વેળાની આમાંની દલપતરામની તખતાદૃષ્ટિ ગુજરાતીમાં આરંભકાળથી તેજસ્વી નાટકોની આગાહી કરે તેવી જણાશે, પરંતુ આવી તકેદારી અને તખતાસૂઝ એ પેઢીના ઈતર લેખકોમાં ઓછી ઊતરી હોવાથી નાટક તથા તખતા વચ્ચે સાહચર્ય વધવાનું ટાણું મોડું પડ્યું કહી શકાય.

તેમની નાટ્ય કારકિર્દીની બીજી ખાસિયત પણ ઈતર નાટ્યકારોમાં ભાગ્યે ઝિલાઈ જોવા મળશે. સમકાલીન સુધારા-ઉત્સાહના પ્રાબલ્ય તળે અને નાટક સાંપ્રત જીવન પરિસ્થિતિનું પ્રતિબિંબ છે† એવી સમજણના પ્રભાવ નિમિત્તે જ કદાચ ત્રણે રચનાઓમાં સામાજિક વિષયસામગ્રી તથા વાસ્તવલક્ષી વિષયનિરૂપણ જોવા મળે છે પરંતુ ક્રમશઃ આમાં બે ભિન્ન વહેણો વહેતાં થાય છે. ધીમે ધીમે ફાલતી જતી વ્યવસાયી રંગભૂમિ પર ઈતિહાસ-પુરાણના વિષયોનાં અતિરેકભર્યાં રસપ્રચુર નાટકોનો યુગ બેસે છે; બીજી બાજુ સાહિત્યિક શૈલીના પ્રસાર સાથે આદર્શવાદી વલણ તથા પાંડિત્યપૂર્ણ લખાવટનો ઉન્મેષ જોર કરતો થાય છે, પરિણામે દલપતરામ પછી સમાજ-જીવનનાં હાસ્યરસિક તથા વાસ્તવલક્ષી નાટકો માટે છેક મુનશી-મહેતા સુધી વાટ જોવાની રહે છે.

દલપતરામની વ્યક્તિગત કારકિર્દી લક્ષમાં લેતાં એકમાત્ર 'મિથ્યાભિમાન' યાદગાર રચના ગણી શકાય. 'લક્ષ્મી નાટક'નું ઐતિહાસિક મહત્ત્વ પ્રથમ રૂપાંતર પૂરતું અને 'સ્ત્રી-સંભાષણ' નોંધવું પડે તેમાંના સમાજવિષયક તેમ જ ભાષાવિષયક ઉલ્લેખો ખાતર. પ્રારંભિક કચાશની આ બે કૃતિઓથી 'મિથ્યાભિમાન' સુધીના દોઢ-બે દશકાના

---

* ....સભાસદો અકળાય, માટે વચમાં એક ફારસ કરી બતાવવાની જરૂર પડી." પણ આવા સાદ્યંત પ્રહસનમાં સભાસદો ભાગ્યે અકળાય!

§ પ્રસ્તાવના, પા. ૧.

† "નાટક છે—તે ફોટોગ્રાફી—છબી જેવું છે." પ્રસ્તાવના.

વચગાળા દરમિયાન તેમની નાટ્યસૂઝ પરિપકવ તથા શૈલી રસવાહી બની ચૂકી જણાય છે. 'સ્વાંગ' 'પ્રકરણ'ના સ્થાને અંક-દ્રશ્ય યોજવા ઉપરાંત સસ્તા શાબ્દિક હાસ્યનો અંશ પણ ઓછો થવા લાગે છે, બલકે પાત્ર-પ્રસંગજન્ય હાસ્યનિષ્પત્તિ અંગે પ્રભુત્વ સાંપડ્યું જણાશે. રચનાવિધાન કદાચ સુગ્રથિત નહિ લાગે, પરંતુ વિવિધ સંવાદોની નાટ્યછટાનો આસ્વાદ અવશ્ય રોચક લાગવાનો. ઇતર નાટ્યપરંપરાના સંસ્કાર પણ કેળવાય છે અને તખતા—સભાનતાનો આગ્રહ ખીલે છે તે વધારામાં. આ તમામને પરિણામે તેમનું "મશ્કરી ભરેલું નાટક" ગુજરાતી નાટકની પરંપરા બાંધનારું તેમ જ ગુજરાતી રંગભૂમિને હાસ્ય દ્વારા સચેત રાખનારું અનન્ય પ્રહસન ગણાતું આવ્યું છે.

દલપતરામની માફક નવલરામ પણ રૂપાંતર દ્વારા નાટ્યલેખન ક્ષેત્રે પ્રવૃત્તિ પ્રારંભ કરતા જણાય છે. મોલિયરના Dumb Wife અથવા Mock Doctor નું તેમનું કલ્પનાપ્રેરિત રૂપાંતર તે 'ભટનું ભોપાળું' (૧૮૬૭). નાટ્યારંભના પ્રથમ દશકામાં બબ્બે યાદગાર પ્રહસન મળી રહે તે ઘટના રસપ્રદ ગણવી રહી—એટલા માટે કે લાંબા ગાળા સુધી આવાં હાસ્યપ્રધાન નાટકોની ગુજરાતી સાહિત્યમાં અછત વર્તાયા કરે છે.

'મિથ્યાભિમાન' ની માફક પ્રસ્તુત પ્રહસનની વિષયમાંડણીમાં પણ ભોળા ભટ જેવા એક કેન્દ્રસ્થ પાત્રને આધારરૂપ રાખવામાં આવ્યું છે. ગૃહસ્થજીવનની, વૈદવેડાની તથા ઉપચય વગેરેની પ્રસંગપૂરણી દ્વારા ભોળા ભટનું પાત્રચિત્રણ હાસ્યોત્પાદક ઢબે થતું આવે છે. અજ્ઞાન, અહંકાર, સંસ્કારવિમુખતા, મિજાજવેડા, પ્રસંગપરખ, હળવાશ, ઠાવકાઇ વગેરે જેવા સ્વભાવવૈવિધ્ય દ્વારા આછા-પાતળા પાત્રરંગો આલેખાયા હોવા છતાં એકંદરે ભોળા ભટ પણ જીવરામની જેમ વર્ગ-પ્રતિનિધિ જેવું પ્રહસનોચિત લાક્ષણિક નમૂના-પાત્ર જણાશે; જોકે, પ્રહસનપાત્રો તરીકે બંનેનું આકર્ષણ બીજાં સુરેખ જીવંત પાત્રો જેવું જ જળવાતું આવ્યું છે.

ભોળા ભટના પાત્રચિત્રણના સઘળા પ્રસંગો દ્વારા પરિસ્થિતિજન્ય હાસ્યની માવજત થઇ જણાશે, એમાં, સંવાદો નિમિત્તે સામાન્ય કોટિના શબ્દજન્ય હાસ્યની મિલાવટ પણ જોવા મળશે. સુરતી ભાષાની લઢણ તથા શબ્દપ્રયોગોવાળા સંવાદોમાં વિશિષ્ટ રમૂજ-રંગતનો સ્વાદ મળશે ખરો, પણ સાથે રુચિદોષનો બેસ્વાદ પણ રહી જવાનો. બોલચાલની ભાષાના ઉપયોગથી સ્વાભાવિકતા, તાદૃશતા તેમ જ સ્થૂળ હાસ્યની માવજત થઇ હોવા છતાં, કમાલખાં અને હજામનાં ટોળટપ્પાંમાં, નથ્થુકાકાની ઉક્તિઓમાં તથા ભટ અને શિવકોરના વાગ્યુદ્ધમાં રુચિવિવેકની ઊણપ પણ સાલવાની. આ સાથે દલપતરામનાં તથા

ઈતર નાટકો લક્ષમાં લઈએ તો જણાઈ આવશે કે આ પ્રારંભિક ગાળામાં નાટ્ય-સંવાદોમાં શુદ્ધ-સંસ્કારાયેલી ભાષાને બદલે બોલાતી ભાષા અને ઘણી વાર પ્રાદેશિક રંગોવાળી બોલી જ મુખ્યત્વે વપરાતી રહી છે; ગદ્યવિકાસના પ્રાથમિક તબક્કામાં કદાચ આ વિકલ્પ જ હાથવગો બન્યો હશે. અં. ૨, પ્ર. ૪ તથા અં. ૩, પ્ર. ૨ જેવી ભોળા ભટની છૂટીછવાયી ઉક્તિઓની સૂક્ષ્મતા તેમ જ વેધકતા ગામઠી અને અતિશયોક્તિભરી એકવિધ હાસ્યનિષ્પત્તિમાં અપવાદરૂપ ઠરશે; વળી એથી મુખ્ય પાત્રને વ્યક્તિત્ત્વલક્ષી ઉઠાવનો થોડો લાભ મળી જાય છે.

નર્મદરચિત કવિતાનો રૂપાંતરમાં સ્વકીય ઉમેરણ પેટે ઉપયોગ કરવામાં નવલરામ ત્યારે નાટયરચનામાં વચ્ચે વચ્ચે ગીત-કવિતા મૂકવાની પ્રચલિત બનતી જતી પ્રથાને અનુસર્યા લાગે છે. હંમેશ મુજબ આમાં ન તો કાવ્યવિવેક જળવાય છે, ન તો નાટયવિવેક. નગીનદાસ અને દલપતરામનાં નાટકોની જેમ આમાં સમકાલીન રંગો અચૂક જડી આવશે. નાટ્ય-ઉતરાર્ધમાં ચંદાના પ્રસંગમાં વૃદ્ધવિવાહના નિષેધ તથા પસંદગી-લગ્નના પુરસ્કારમાં સમાજ-સુધારાના ઉત્સાહ તથા જાગરૂકતાનો સાંપ્રત સંદર્ભ જડી રહેવાનો. આમાં અનુભવ અવલોકન પેટે સૂરતી સમાજના તથા ગૃહસ્થી જીવનના સાંસારિક રંગો પણ નવલરામે પૂર્યા છે.

'ભટનું ભોપાળું' ભલે રૂપાંતર હોય પરંતુ કર્તાની મૌલિકતાનો એમાંથી નિર્દેશ અવશ્ય મળી રહે છે. મૂળ નાટયવસ્તુને ગુજરાતી સ્વભાવ, સમાજ તથા શૈલીની અનુકૂળતા મુજબ મઠારી-માવજત કરી, તેની હાસ્યક્ષમતા બહેલાવીને નવલરામે પ્રહસનાત્મક નાટયરચનાની સમજદારી તથા ફાવટ દર્શાવી છે. રૂપાંતર તરીકે પણ તે પ્રથમ સફળ નમૂનાનું ઐતિહાસિક મહત્ત્વ પામવા જેટલી ગુણવત્તા આમેજ કરી શક્યું છે. મોલિયર જેવા સિધ્ધહસ્ત નાટયકારની નામી કૃતિનું આટલું વહેલું અને સફળ ગુજરાતીકરણ રજૂ કરી તેમણે રૂપાંતર તેમ જ નાટયલેખનપ્રવૃત્તિને ઉપકારક માર્ગદર્શન આપ્યું કહેવાય-નાટ્ય-વિષયક અરાજકતાના આરંભકાળમાં સમયોચિત સર્જકધર્મ બજાવ્યો જાણે.

પ્રથમ સામાજિક રૂપાંતર હતું તો બીજું 'વીરમતી' (૧૮૬૯) ઐતિહાસિક અને મૌલિક છે. આ ગાળામાં પ્રહસન તથા સામાજિક નાટકો કરતાં ઐતિહાસિક નાટકો લખવા તરફ વળતા જતા વલણનું પણ આમાં સૂચન હોઈ શકે. "આ નાટકનો મૂળ પાયો રાસ-માળામાંથી લીધો છે. ઘણું કરીને એ જ પાયો કાયમ રાખી નાટકરૂપી ઈમારત મેં રચી છે.........કેટલેક ઠેકાણે તેમાં પણ ફેરફાર કરવો પડયો છે; વાર્તિક રૂપમાંથી નાટક રૂપમાં મૂકતાં કેટલોક ફેરફાર તો નાટયશાસ્ત્રના નિયમ પ્રમાણે હમેશાં કરવો જ પડે છે

તે, અને બીજો જે ફેરફાર અહિંયા કીધો છે તે, રસમાં વૃદ્ધિ કરનાર છે." * આમાં તૈયાર ઈતિવૃત્તમાં નાટયોપકારક કાપકૂપ કે ફેરફાર કરવાની આવશ્યકતાનો સ્વીકાર અને પ્રખ્યાત સામગ્રી તથા 'નાટયશાસ્ત્રના નિયમો' નિમિત્તે સંસ્કૃત પરંપરા પ્રત્યેનો શૈલી-ઝોક ઝાંખે જણાઈ આવશે.

કર્તાનો મુખ્ય ફેરફાર નાયિકા વીરમતીના પાત્ર પરત્વે છે. પોતાનું પતિવ્રત જાળવવા વીરમતી છળનો આશ્રય લે છે એવી રાસમાળાની મૂળ રજૂઆતના અનૌચિત્યને ટાળીને વીરમતીના પાત્રને તેમણે ઉદાત્તતા, સ્ત્રીસહજ ગૌરવ તથા રાજપૂતી ખમીરની વિભાવના બક્ષી છે. એ રીતે, ઐતિહાસિક પ્રપંચના સંદર્ભથી મુકત બનેલા વીરમતીના પાત્રમાં થોડી સજીવ નાટયક્ષમતા પણ ઊપસી આવતી જણાય છે.

પ્રસંગ-ફેરફાર ઉપરાંત તેમણે પાત્ર-ઉમેરણ પણ કર્યું છે. મૂળ સામગ્રીમાં જોવા ન મળતાં જૈનધર્મી પાત્રોને બ્રાહ્મણધર્મી પાત્રો તથા ધાર્મિક માન્યતાઓ સામે રજૂ કરી તેઓ વિરોધાશ્રિત સંઘર્ષની ભૂમિકા દૃઢ કરી કાર્યવેગને સચેત રાખવા મથે છે. મૂળ સામગ્રીનો જગદેવ-વીરમતીનો પ્રણય-સંબંધ તથા લાલરાયની નિષ્ફળતાનું નાટય-તત્ત્વ પણ ખપમાં લેવાયું છે. નાટયપ્રસંગોમાં સાતત્ય તથા રસવાહિતા જણાય છે તે આ સંઘર્ષમૂલકતાના કારણે. એટલે સરવાળે નવલરામના ફેરફારથી ઈતિહાસની દસ્તાવેજી સામગ્રીમાં નાટયાકાર તથા નાટયાસ્વાદ બંનેનો મેળ જળવાય છે.

પરંતુ વસ્તુ-પસંદગી તથા નાટયાનુકૂળ ફેરફારો જેવી તકેદારી નાટયવિધાનમાં પણ જળવાઈ હોત તો પાંચ અંક અને ત્રેવીસ દશ્યોના પથારને બદલે સુગ્રથિત નાટયપોત ઉપસાવી શકાયું હોત. પ્રસંગે પ્રસંગને પ્રવેશબધ્ધ કરવાની રીતિની દીર્ઘસૂત્રિતા ઉપરાંત, જ્ઞાનવિજયસૂરી અને હેમચંદ્રજીની જ્ઞાન વિ. વિદ્યાની ચર્ચા,§ સુલક્ષા અને સુભાપણીની નૈતિક ચર્ચા + તથા ઈતર શાસ્ત્રીય ચર્ચા × જેવી નાટયેતર પ્રસંગગૂંથણીના પરિણામે સમગ્ર નાટયમાવજત નબળી તથા નીરસ જ લાગવાની. વળી એકના એક પ્રવેશમાં❀ સ્થળ-ફેરનું આયોજન અને અંબાજીનો પ્રવેશ તથા બાબરાનો ચમત્કાર જેવી અલૌકિક ઘટનાનું અવાસ્તવિક નિરૂપણ નાટયબંધને પ્રતિકૂળ નીવડયું ગણાય. નાટયસંવાદોમાં

* લેખકની પ્રસ્તાવના.

§ અં. ૧, પ્ર. ૨.

+ અં. ૨, પ્ર. ૧.

× અં. ૪, પ્ર. ૩.

❀ અં. ૫, પ્ર. ૩.

બોલચાલની ભાષા યથાવત્ વાપરવાની ખાસિયત 'વીરમતી'માં પણ જળવાઈ રહી છે. સમકાલીન જીવનરંગોનાં સામાજિક નાટકોની સરખામણીમાં ઐતિહાસિક નાટકમાં આ હકીકત ખાસ ખૂંચવાની. જો કે, બહુધા સંસ્કૃત પરિપાટી અપનાવવાની નીતિમાં આવું અપવાદરૂપ લાગતું વલણ ઓછું સૂચક ન ગણાય.

નવલરામના નાટ્યવિવેચનમાં વ્યકત થયેલી આ નવા સાહિત્યસ્વરૂપ વિશેની તેમની સમજદારી તેમના 'વીરમતી'માં પૂરેપૂરી ન ઊતરી આવી-ન ઊતરી શકી એ નાટ્યકાર તરીકેની તેમની મર્યાદા લેખી શકાય ખરી, પરંતુ ઇતિહાસના કલ્પનામિશ્રિત ઇતિવૃત્તને છટાદાર સંવાદો સાથે સુપાઠ્ય રચનામાં ઉતારવાનો તેમનો આશય હોય એમ પણ બને. વળી, 'નાટ્યશાસ્ત્રના નિયમો'થી પરિચિત કર્તાની રચનામાં કવિતા ગુંથાતી ન આવે એ પણ કેમ બને! નાટક લખવાનું શીખતા-શીખવા મથતા લેખકો પોતાનોક વિતાકસબ દેખાડી આપવા, સંસ્કૃત નાટ્યાદર્શની પ્રેરણા તળે આ ગાળાથી જ નાટકનો ઉપયોગ-દુરુપયોગ કરતા આવ્યા છે. 'વીરમતી'માં સંસ્કૃત છંદો તેમ જ દેશી ઢાળોનો ઉપયોગ થયો હોવા છતાં, પાત્ર-પ્રસંગનું ઔચિત્ય જોયા વિના અને પ્રમાણવિવેક કે નાટ્યસંદર્ભ સમજ્યા વિના પાનાં ભરી પિરસાયેલી 'કવિતાઓ' નાટકની રમ્ય કાવ્યપ્રકાર તરીકેની વિકૃતિ તથા હાસ્યાસ્પદતા જ છતી કરે છે.* એમ કહી શકાય ખરું કે 'ગુલાબ' જેવા સામાજિક નાટક અને મૌલિક કે રૂપાંતરિત પ્રહસનોની સરખામણીમાં એકલી સંસ્કૃત પરંપરાની નિર્ભેળ અસરનો પ્રભાવ 'વીરમતી' થી વધતો જણાશે. વળી, સામાજિક પ્રહસનો (Social comedy)ની પરંપરા બંધાવાને બદલે વિશેષ તો ઐતિહાસિક કે ઇતર પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં નાટકો ઉત્તરોત્તર વર્ચસ મેળવતાં આવે છે. આમ બેવડી દૃષ્ટિએ 'વીરમતી'નું પ્રકાશન ગુણવત્તામાં નહિ તેટલું સાલવારી અંગે મહત્ત્વનું કરવાનું.

નવલરામના બીજા અને છેલ્લા નાટકના પ્રકાશન--વર્ષમાં નર્મદનું પુહેલું નાટક મળે છે તે 'કૃષ્ણાકુમારી' (૧૮૬૯). આ ઉપરાંત દશકા દરમિયાનનાં તેમનાં બીજાં ત્રણ નાટકો તે 'દ્રૌપદીદર્શન' (૧૮૭૮), 'રામજાનકી દર્શન' (૧૮૭૬) અને 'સાર શાકુંતલ' (૧૮૮૧). આ તમામમાં વ્યકિતગત ગુણવત્તા ન-જેવી હોવાથી, ચારેયનો એકસામટો વિચાર કરવો ઠીક પડશે. ટોડના રાજસ્થાનની અને ભારતીય મહાકાવ્યોની પ્રખ્યાત વિષય-

---

* નમૂના પેટે અં. ૧, પ્ર. ૩ ત્રણ પાનાં ભરી અગધરામાં બેતબાજી; અં. ૨, પ્ર. ૪ સાખીમાં વાર્તાકથન; અં. ૩, પ્ર. ૨ ભુજંગીમાં ત્રણ પાનાં ભરી સ્વગતોકિત અને આત્મસંભાષણ; અં. ૧, પ્ર. ૪ સરસ્વતીના ઘાટનું શિખરિણીમાં વિસ્તૃત વર્ણન.

સામગ્રી, પદ્યપ્રચુર નાટયદેહ તથા સંસ્કૃત નાટયાદર્શનું અનુસરણ—એ બધામાં પ્રવાહ-પરાયણ લેખનશૈલી જ દૃષ્ટિગોચર થવાની.

'કૃષ્ણાકુમારી'ના પૂર્વરંગમાં, 'રામજાનકી દર્શન'ના મંગલાચરણ-આરંભમાં તથા 'દ્રૌપદીદર્શન'ના નાંદી જેવા મંગલાચરણ અંગે તેમ જ સૂત્રધાર, નટી, વિદૂષક વિશે સંસ્કૃત નાટયવિધાનની ખાસિયતો સ્પષ્ટ તરી આવશે. આ પરંપરાની વિશેષતા માફક નર્મદ નામ-નિર્દેશ કરે છે તે વળી નવી ખાસિયત. એરિસ્ટોફેન્સ, મોલિયર પછી કાલિદાસનો પણ વારો આવે છે ખરો! સાહિત્યનાં ઇતર ક્ષેત્રોમાં પહેલ કરવાની પોતાની વિલક્ષણ પરંપરા શાકુંતલના સૌપ્રથમ તખતાલાયક ગુજરાતી ભાષાંતર 'સાર શાકુંતલ' દ્વારા નર્મદ નાટયક્ષેત્રે પણ જાણે જાળવી રાખે છે. આમ, ચારેય નાટકની લખાવટમાં નર્મદે સ્પષ્ટતઃ સંસ્કૃત નાટયસાહિત્યની પ્રેરણા ઝીલી જણાશે; અંગ્રેજી નાટયશૈલીના સંસ્કારો ઝિલાતા ઓછા થાય છે એમ પણ કહી શકાય.

શિથિલ-દીર્ઘસૂત્રી વસ્તુગૂંથણી તથા રસાતિરેક માવજત દરેકમાં સરખી જણાવાની. એટલે દશકા દરમિયાન નર્મદની નાટયસૂઝ-શૈલી વિકસી નહિ એમ જ કહેવાય. 'રામ-જાનકી દર્શન'માં રાજ્યારોહણ સુધીના સઘળા પ્રસંગોનો નિરર્થક પથાર છે; બિનજરૂરી. ચાર લીટીના કે નાની સ્વગતોકિતના* હાસ્યાસ્પદ પ્રવેશો પણ છે. આવા સહજ-નિવાર્ય નાટયેતર પ્રસંગોની ગૂંથણી ઉપરાંત 'દ્રૌપદીદર્શન'માં નાટયનિષિધ્ધ પ્રસંગપૂરણી પણ જોવા મળશે. રાજસભામાં દ્રૌપદીનું હાથિણી પર આગમન,§ શિશુપાલ વધ† તથા અંતરિક્ષમાંથી કૃષ્ણનું ગરુડ પર આગમન‡ જેવા પ્રસંગોમાં દૃશ્ય અતિરંજકતાની નેમ હોય તો નવાઇ નહિ, કેમકે "આ દ્રૌપદીદર્શન નાટક આર્યસુબોધ નાટક મંડળીને માટે રચી આપ્યું છે"— અને ચમત્કારશોખીન રંગભૂમિનો ચિતાર અગાઉ તો વિગતે જોયો છે.

ચાલુ શૈલીની આવી લાક્ષણિકતાઓ ઉપરાંત નર્મદની શૈલીની કેટલીક નિજી વિલક્ષણતા પણ જોવા મળશે ખરી. પાંડવોના વનવાસ તથા પર્યટનના વિસ્તૃત વૃત્તાંતવર્ણન× તથા

---

* 'દ્રૌપદીદર્શન'. અં. ૨, પ્ર. ૧. આ ઉપરાંત, અં. ૪, પ્ર. ૪, તથા ૫ અને અં.૫ ના ઘણા પ્રવેશો. 'કૃષ્ણાકુમારી: અં. ૯, પ્ર. ૭.

§ અં. ૧, પ્ર. ૩.

† અં. ૧, પ્ર. ૬.

‡ અં. ૫, પ્ર. ૧૧.

× 'દ્રૌપદીદર્શન': અં. ૪; પ્ર. ૧.

એકના એક પ્રવેશમાં 'પછી ચોથે દહાડે' જેવો સમય-ફેર યોજી* નર્મદે નાટક જેવા દૃશ્ય કલાપ્રકારમાં નવલકથા જેવા પાઠ્ય સાહિત્યપ્રકારની સેળભેળ કરી દીધી જણાય છે. જોકે, નર્મદના મતે નાટક એટલે 'ગદ્યપદ્યાત્મક સંવાદ.'§ કવિતાપ્રચુર સંવાદ સાહિત્યની અપેક્ષાએ નર્મદની રચનાઓમાં સુગ્રથિત નાટ્ય-સંવિધાનની આપોઆપ ઉપેક્ષા થઈ હોય એમ બને.

નર્મદની નિજી વિલક્ષણતામાં તેની સંવાદશૈલીનો પણ ઉલ્લેખ કરી શકાય. "રે તાટિકાતક ત્ર્યંબકના તોડનાર આજાનબાહુ તમે છો ત્યાં મને કોનું, શાથીને કેમ ભય રેશે? જ્યાં લગી મારા લગ્ન થયાં નોતાં ત્યાંલગી જનક ચિંતાકાંત હતા!"॥ જેવા અનેક સંસ્કૃત-આભાસી ઉદ્‌ગારો દ્વારા સંસ્કૃત શબ્દપ્રાચુર્ય તથા વાક્યલઢણ સાદ્યંત જળવાયાં જણાશે. આમ છતાં, પ્રહસનો તથા સામાજિક નાટકોની તળપદી બોલી વાપરવાની પરંપરાના સંસ્કારો ભુંસાઈ ગયા છે એમ નથી. ઊલટું, પ્રાકૃત શબ્દો તથા બોલાતી ભાષાના પ્રયોગોના ઉપયોગમાં વિવેકની ઊણપ લાગે ખરી. વિશ્વામિત્રના મોંમાં મુકાયેલા આ ઉદ્‌ગારોનું લાક્ષણિક ઉદાહરણ ટાંકી શકાય—"એ પ્રકારે છે તો તત્કાળ આણે; એના સર્વ દુઃખ ક્ષણમાં મટશે; હું તથા વશિષ્ઠ એનાં વૈદ્ય થઈ યુકિતયે એને ઉપદેશ કરીશું" ♧ આનું સીધું પરિણામ એ આવે છે કે સાહિત્યિક સંસ્કૃત તથા તળપદી લોકભાષાના સંમિશ્રણથી પુરાણનાં પ્રતાપી પાત્રોનું વ્યકિતત્વગૌરવ ખંડિત થયું જણાય છે અને વાતાવરણની સ્વાભાવિકતાની સુસંગત છાપ પણ કથળી જાય છે. નર્મદનાં નાટકો મુખ્યત્વે ભજવવા ખાતર લખાયાં હોઈ, કદાચ સમકાલીન અશિક્ષિત પ્રેક્ષકમાનસને લક્ષમાં રાખી નર્મદે આવો મિશ્ર શૈલીનો તોડ કાઢ્યો હશે. પરંતુ દુર્બોધ સાહિત્યિક શૈલી તથા અશિષ્ટ તળપદી બોલીની સેળભેળથી નાટકોની ભાવસૃષ્ટિ તથા પાત્રોદાત્તતાને બાધક નીવડે એવી કૃત્રિમતા માત્ર પેદા થઈ છે.

મૌલિક 'ગુલાબ' નાટક હો કે રૂપાંતરિત 'ભટનું ભોપાળું'—પણ અંગ્રેજી નાટકની પ્રેરણા નીચે લખાતાં નાટક પણ સાદ્યંત ગદ્યમય નથી હોતાં; એટલે પરંપરા કે પરિપાટી ગમે તે હો, પરંતુ કવિતાની બાબતમાં આ નાટકો એકસરખાં ઉતરે છે! નર્મદ તો 'જોસ્સા'વાળો કવિ જીવ, એટલે તેનાં નાટકોમાં કવિતાને વિશેષાધિકાર મળે! પરંતુ નાટ્યવિધાનની જેમ નાટ્યસ્થ કવિતા વિશે પણ ભાગ્યે જ હરખાવાનું રહેશે. જોકે કવિનો

---

* 'કૃષ્ણાકુમારી': અં. ૯, પ્ર. ૯.

§ પ્રસંગ ('કૃષ્ણાકુમારી'ની પ્રસ્તાવના), પૃ. ૩.

॥ સીતા: અં.૩, પ્ર.૭ ('રામજાનકી દર્શન').

♧ અં.૧, પ્ર.૧ ('રામજાનકી દર્શન')

કાવ્ય-ઉત્સાહ નાટકના પૂંઠા સુધી ફરી વળે છે! નાયિકા ઘેનમાં ગાય, ક્યારેક 'એકલી સૂતી સૂતી બોલે,' પાછી ગાય અને પછી 'તર્કની લહેરમાં' ઉંઘી જાય એવા હાસ્યાસ્પદ દશ્ય વાંચવા ન મળે એવું શેનું બને.* વળી, સ્વગત કે સંવાદોની આવી કવિતા ઉપરાંત વર્ણનાત્મક કવિતા આવે તે વધારામાં. એમાં પાંચાલ નગરી જેવા સ્થળનું વર્ણન હોય§ વા મત્સ્યવેધ જેવી ઘટનાની રજૂઆત હોય; † મત્સ્યવેધ અંગે તો વર્ણન તથા વૃત્તાંતકથન દ્વારા કવિએ કવિતા પીરસવાના બબ્બે મોકા ઝડપ્યા લાગે છે. આ કવિતા-અતિરેક સંવાદ પરત્વે પણ એવો ફરી વળ્યો જણાય છે કે ગદ્યસંવાદ તથા પદ્યરચના વચ્ચે મુશ્કેલીથી તફાવત જડે. નાટકની આ તમામ પ્રાસાનુપ્રાસી, શબ્દચાતુરીભરી તથા સાયાસ કવિતામાં નર્મદની નાટયેતર કવિતાનો પ્રતિભા-અણસાર જવલ્લે જ જડવાનો. 'સાર-શાકુંતલ' જેવા અપરિપકવ અને ઉતાવળિયા શ્લોક-તરજૂમા દ્વારા કાલિદાસની અનન્ય કવિ-પ્રતિભા નિસ્તેજ થયેલી જણાય છે તે મુખ્યત્વે આ કારણે.

નર્મદે નાટકથી સ્વતંત્ર રીતે ગદ્ય તેમ જ પદ્યનું ઉત્કટ, વૈવિધ્યભર્યું તથા સફળ ખેડાણ કર્યું હોવા છતાં ગદ્ય-પદ્યની સંમિશ્ર માવજત પામતા નાટક બાબત તે સાવ નિરાશા જન્માવે છે; જો કે, નાટયકસબ એવો સાવ સરળ હાથવગો કીમિયો પણ ન ગણાય. નાટકની શિખાઉ જણાતી કવિતાની નીરસતા વધારે શોચનીય ગણાય. વળી, નાટયવિધાન તથા સંવાદ-લખાવટ વિશે પણ વિશેષ ફાવટ આવી નહિ કહેવાય. નર્મદની- અને એ રીતે બીજા નાટક લખનારાની પણ—નિષ્ફળતા માટે એક એ પણ કારણ ખરું કે આ પ્રારંભિક તબક્કામાં શૈલી-ઘડતર માટે કે નાટયસૂઝ કેળવવા માટે માર્ગદર્શક સામગ્રી પૂરતી ઉપલભ્ય ન હતી—શાકુન્તલનો રંગભૂમિ-ઉપયોગી પદ્યાનુવાદ કરવાનું બીડું તો ખુદ નર્મદે ઝડપવાનું હતું! ગદ્યછટાનું પૂરેપૂરું ખેડાણ થયું ન હતું એ હકીકત પણ કારણ પેટે લક્ષમાં લઈ શકાય ખરી, પરંતુ નર્મદ જેવા પ્રસ્થાનકારની બાબતમાં એ કારણ કંઈક ગૌણ ઠરે. ચીવટ-ઊણપ તથા બિનકાળજી જેવી વ્યકિતગત મર્યાદાઓ પણ આ સંદર્ભમાં કારણભૂત લેખી શકાય. સંનિષ્ઠ ઉપાસના માગી લેતા નાટયસ્વરૂપ સાથે નર્મદની અસ્થિર પ્રકૃતિ તથા બહુવિધ પ્રવૃત્તિનો ભાગ્યે જ મેળ ખાય આમાં, આ નાટક ધનોપાર્જન માટે લખાયાં એ હકીકત મુખ્ય કારણ ગણવું રહ્યું. માટે જ નર્મદના નાટયલેખનની ફલશ્રુતિ એટલે ઉતાવળ તથા વ્યવસાયિતાનાં પરિણામ.

---

* અં. ૪ પ્ર. ૩ ('કૃષ્ણાકુમારી')

§ અં. ૧ પ્ર. ૨ ('દ્રૌપદીદર્શન')

† અં. ૧, પ્ર. ૩ (એજન)

પરંતુ, આ રીતે નર્મદનાં નાટકો દ્વારા, અર્વાચીન સાહિત્યના લગભગ તમામ નવીન પ્રકારો પ્રસ્થાન પેટે ખેડી લેવાનો તેનો જશ ઝુંટવાતો બચી ગયો છે ખરો! તેની વિવિધ પહેલમાં વ્યવસાયી નાટયકાર તરીકેની પહેલનું પીંછું પણ ઉમેરી શકાશે. રંગભૂમિને અનુલક્ષી આરંભાયેલી સંસ્કૃત નાટકની રૂપાંતરપ્રવૃત્તિ પણ નોંધપાત્ર ગણવી રહી. એકંદરે તો નર્મદની નાટયપ્રવૃત્તિમાં સંસ્કૃત શૈલીનું વર્ચસ પ્રથમ વાર સ્થિર થયેલું જોઈ શકાય.

પોતાના પ્રથમ નાટકમાં અંગ્રેજી નાટયરીતિ અનુસર્યાની તથા સંસ્કૃત નાટયરીતિથી પોતે અપરિચિત હોવાની નગીનદાસે 'ગુલાબ'ની પ્રસ્તાવનામાં કરેલી જાહેરાત અગાઉ જોઈ. નર્મદ વિશે કદાચ એથી ઊલટું સાચું ઠરે ખરું. અલબત્ત, નર્મદે આંગ્લ નાટયશૈલી અંગેના અનજાનપણાનો એવો સ્પષ્ટ એકરાર કર્યો નથી, છતાં નર્મદ-મિત્ર નગીનદાસના નાટકમાં પ્રથમ વાર જોવા મળેલી કેટલીક નાટયછટા નર્મદીય નાટકમાં અનુપસ્થિત રહી જણાશે. વળી, દલપતરામ તથા નવલરામ અનુક્રમે એરિસ્ટોફેન્સ અને મોલિયર તરફ દૂર દૃષ્ટિ દોડાવે છે ત્યારે નર્મદ ઘરઆંગણાની સંસ્કૃત નાટયસમૃદ્ધિનો ઉપયોગ કરવાનું ઉચિત માને છે. રણછોડભાઈનાં પ્રથમ બે સામાજિક નાટકોની અસાધારણ ખ્યાતિનું નર્મદને આકર્ષણ ન જાગ્યું; સામાજિક સુધારણાની કે દેશદાઝની ધગશ માટે પણ નાટકનો અસરકારક ઉપયોગ કરવાનું ન તેણે વિચાર્યું -ન તેને સ્ફૂર્યું; દલપતરામ કે નવલરામનાં જેવાં હાસ્યપ્રધાન નાટકો લખવા તેનો સુરતી સ્વભાવ પણ લલચાયો નહિ! નર્મદને તો પ્રખ્યાત સામગ્રીમાંથી ગદ્ય-પદ્ય શૈલીમાં રસાશ્રયી રચનાઓ લખવાનું વિશેષ ગોઠયું. ટૂંકમાં, નર્મદે આવડત પ્રમાણે સંસ્કૃત નાટયશૈલીની પ્રેરણા જ ઝીલી--ઉતારી. આમ, આ વિલક્ષણ પ્રસ્થાનકારની નાટયલખાવટમાં સંસ્કૃત શૈલીના સંસ્કારો દૃઢ અને આગળ પડતા હોવાથી, જેમ નગીનદાસને અંગ્રેજી નાટયપરંપરાનો પહેલો મણકો ગણાય તેમ નગીનદાસના મિત્રને સંસ્કૃત પરંપરાનો પહેલો મણકો ગણવામાં બાધ નહિ આવે.

૧૮૫૧ થી ૧૮૮૧ના નાટયારંભના ત્રણ દશકાના નાના સ્તબક દરમિયાન એક સ્પષ્ટ ગતિરેખા જડી આવશે ખરી. અંગ્રેજી નાટયસંસ્કાર નીચે પાંગરતી અને સામાજિક નાટકો તથા પ્રહસનોની દિશામાં આગળ વધતી નાટયલેખનપ્રવૃત્તિ ત્રીસ વર્ષના ગાળામાં સંસ્કૃત શૈલીના પ્રભાવ તળે આવી ઊભી રહેતી જણાય છે અને પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં બીબાઢાળ નાટકોનો નિ:સત્ત્વ ફાલ ઉતરતો થાય છે. ખુદ રણછોડભાઈની કારકિર્દી આવા પૂર્વાર્ધ-ઉત્તરાર્ધમાં વહેંચાયેલી જણાશે. છતાં, 'લક્ષ્મીનાટક' (૧૮૫૧) થી 'સાર-શાકુંતલ' (૧૮૮૧) સુધીના ગાળામાં ગુજરાતી નાટયસાહિત્યને વૈવિધ્ય સાંપડયાનું ગૌરવ લઈ શકાશે. ત્રણ જુદી જુદી શૈલીનાં નાટકોના વિવિધ કોટિનાં રૂપાંતરો, વ્યકિતગત નબળાઈનાં

બે યાદગાર પ્રહસનો, સામાજિક સમસ્યાનાં રણછોડભાઈનાં નાટકો તથા વિશિષ્ટ રીતે રસપ્રદ ઠરતું 'ગુલાબ' તથા રંગભૂમિ સાથેનો રણછોડભાઈનો પ્રેરક સહયોગ તેમ જ નર્મદનો વ્યવસાયી સંબંધ—ગુજરાતી નાટકના મંડપમુહૂર્ત વેળાની આ બહુવિધ એંધાણી ભાવિ વિકાસ માટે તાત્કાલિક તો અવશ્ય આશાસ્પદ લાગશે.

'સાર-શાકુંતલ' ના પ્રકાશન વર્ષે જ 'કાન્તા' પ્રગટ થાય છે, પરંતુ ઐતિહાસિક પ્રકરણ પર રચાયેલું મણિલાલનું આ નાટક પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં થોકબંધ નાટકોના પ્રવાહ કરતાં નિરાળી છાપ પાડતું હોવાથી, તેનો વિગત-વિચાર કરતાં પહેલાં, ઇતિહાસ-પુરાણની સામગ્રીનાં બીબાંઢાળ શૈલીનાં કેટલાક નાટકોનો નામોલ્લેખ કરી લેવો જોઈએ. 'મ્હોટા માધવરાવ પેશ્વા' (૧૮૭૧)[૧], 'ચંદાકુમારી (૧૮૭૩)[૨], 'સુદામાનાટક' (૧૮૭૯)[૩], 'નૃસિંહ નાટક' (૧૮૮૨)[૪], 'સદેવંત સાવળીંગા' (૧૮૮૩)[૫], 'ભાષા હનુમાન નાટક' (૧૮૮૩)[૬], 'ગોપીચંદ નાટક' (૧૮૮૪)[૭], 'વનરાજ ચાવડો' (૧૮૮૫)[૮], 'કેશરી ચરિત્ર' (૧૮૮૬)[૯], 'બાળકૃષ્ણ વિજય નાટક' (૧૮૮૬)[૧૦], 'સુદામા ચરિત્ર' (૧૮૮૬)[૧૧], 'સંગીત સુભદ્રાહરણ નાટક' (૧૮૮૮)[૧૨], 'રાહખેંગાર અને રાણકદેવી' (૧૮૮૮)[૧૩], 'સંગીત રામસિંહ' (૧૮૮૯)[૧૪], 'રાજભક્તિ વિડમ્બન' (૧૮૮૯)[૧૫], 'ભક્ત પ્રલ્હાદ' (૧૮૯૦)[૧૬], 'મારૂ ઢોલા નાટક' (૧૮૯૩)[૧૭], 'સંગીત રામરાવણ નાટક' (૧૮૯૬)[૧૮], 'દેવળદેવી નાટક' (૧૮૯૬)[૧૯], 'સંગીત કાદંબરી નાટક' (૧૮૯૭)[૨૦], 'મહિષાસુર મર્દન' (૧૮૯૯)[૨૧]—આ ઉપલક યાદી ઉપરથી જણાઈ આવશે કે ઉત્સાહી-શિખાઉ લેખકોએ 'નાટકકાર' નું બિરુદ મેળવવા તૈયાર-પ્રખ્યાત સામગ્રીનો એકલે હાથે-કે બીજાંના સહકારમાં—ઉપયોગ કરવાનું સતત ચાલ્યું રાખ્યું છે. આવી ઢગલાબંધ રચનાઓમાં 'દેવળદેવી' જેવું દ્વિઅંકી પણ હોય અને 'ભાષા હનુમાન મહાનાટક' જેવું ચૌદ-અંકી પણ હોય! એમાં કવિતા-અતિરેકવાળી રચનાઓ પણ જડશે અને કેવળ 'સંગીત નાટકો' ય મળી આવશે. બહુધા તો, આવડત મુજબ સંસ્કૃત નાટયશૈલીનું અનુસરણ થયું જણાશે છતાં વ્યવસાયી ઢબની

---

૧. ગણપતરામ વે. ઓઝા; ૨. કેશવલાલ દલપતરામ; ૩. ભાઈશંકર નાનાભાઈ; ૪. મ. બ. હોરા; ૫. ચુનીલાલ અમથાશા; ૬. કવીશ્વર જુગલ કિશોર; ૭. દા. ર. સોમાણી અને દુ. વિ. નગરકર; ૮. છ. ભા. પંડ્યા; ૯. દશરથલાલ ગં. વ્યાસ; ૧૦. દે. સી. ત્રવાડી; ૧૧. ભવાનીશંકર નરસિંહરામ; ૧૨. ઝવેરીલાલ દલસુખરામ; ૧૩. શ્રી. મુ. માંકડ; ૧૩ ૨. ઉ. ઓઝા; ૧૪. ગિરધરલાલ હરકિસનદાસ; ૧૫. ગુજરાતી પ્રેસ; ૧૬. ભ. લા. જોષી; ૧૭. કહાનજી ધર્મસિંહ; ૧૮. ગરવતસિંહ હમીરસિંહ; રામસિંહ માનસિંહ; ૧૯. ભીમરાવ ભોળાનાથ; ૨૦. દુર્ગાનાથ ગૌ. દવે; ૨૧. ભા. ગો. શાહ.

પરંતુ, આ રીતે નર્મદનાં નાટકો દ્વારા, અર્વાચીન સાહિત્યના લગભગ તમામ નવીન પ્રકારો પ્રસ્થાન પેટે ખેડી લેવાનો તેનો જશ ઝુંટવાતો બચી ગયો છે ખરો! તેની વિવિધ પહેલમાં વ્યવસાયી નાટયકાર તરીકેની પહેલનું પીંછું પણ ઉમેરી શકાશે. રંગભૂમિને અનુલક્ષી આરંભાયેલી સંસ્કૃત નાટકની રૂપાંતરપ્રવૃત્તિ પણ નોંધપાત્ર ગણવી રહી: એકંદરે તો નર્મદની નાટયપ્રવૃત્તિમાં સંસ્કૃત શૈલીનું વર્ચસ પ્રથમ વાર સ્થિર થયેલું જોઈ શકાય.

પોતાના પ્રથમ નાટકમાં અંગ્રેજી નાટયરીતિ અનુસર્યાની તથા સંસ્કૃત નાટયરીતિથી પોતે અપરિચિત હોવાની નગીનદાસે 'ગુલાબ'ની પ્રસ્તાવનામાં કરેલી જાહેરાત અગાઉ જોઈ. નર્મદ વિશે કદાચ એથી ઊલટું સાચું ઠરે ખરું. અલબત્ત, નર્મદે આંગ્લ નાટયશૈલી અંગેના અનજાનપણાનો એવો સ્પષ્ટ એકરાર કર્યો નથી, છતાં નર્મદ-મિત્ર નગીનદાસના નાટકમાં પ્રથમ વાર જોવા મળેલી કેટલીક નાટયછટા નર્મદીય નાટકમાં અનુપસ્થિત રહી જણાશે. વળી, દલપતરામ તથા નવલરામ અનુક્રમે એરિસ્ટોફેન્સ અને મોલિયર તરફ દૂર દૃષ્ટિ દોડાવે છે ત્યારે નર્મદ ઘરઆંગણાની સંસ્કૃત નાટયસમૃદ્ધિનો ઉપયોગ કરવાનું ઉચિત માને છે. રણછોડભાઈનાં પ્રથમ બે સામાજિક નાટકોની અસાધારણ ખ્યાતિનું નર્મદને આકર્ષણ ન જાગ્યું; સામાજિક સુધારણાની કે દેશદાઝની ધગશ માટે પણ નાટકનો અસરકારક ઉપયોગ કરવાનું ન તેણે વિચાર્યું--ન તેને સ્ફૂર્યું; દલપતરામ કે નવલરામનાં જેવાં હાસ્યપ્રધાન નાટકો લખવા તેનો સુરતી સ્વભાવ પણ લલચાયો નહિ! નર્મદને તો પ્રખ્યાત સામગ્રીમાંથી ગદ્ય-પદ્ય શૈલીમાં રસાશ્રયી રચનાઓ લખવાનું વિશેષ ગોઠયું. ટૂંકમાં, નર્મદે આવડત પ્રમાણે સંસ્કૃત નાટયશૈલીની પ્રેરણા જ ઝીલી--ઉતારી. આમ, આ વિલક્ષણ પ્રસ્થાનકારની નાટયલખાવટમાં સંસ્કૃત શૈલીના સંસ્કારો દઢ અને આગળ પડતા હોવાથી, જેમ નગીનદાસને અંગ્રેજી નાટયપરંપરાનો પહેલો મણકો ગણાય તેમ નગીનદાસના મિત્રને સંસ્કૃત પરંપરાનો પહેલો મણકો ગણવામાં બાધ નહિ આવે.

૧૮૫૧ થી ૧૮૮૧ના નાટયારંભના ત્રણ દશકાના નાના સ્તબક દરમિયાન એક સ્પષ્ટ ગતિરેખા જડી આવશે ખરી. અંગ્રેજી નાટયસંસ્કાર નીચે પાંગરતી અને સામાજિક નાટકો તથા પ્રહસનોની દિશામાં આગળ વધતી નાટયલેખનપ્રવૃત્તિ ત્રીસ વર્ષના ગાળામાં સંસ્કૃત શૈલીના પ્રભાવ તળે આવી ઊભી રહેતી જણાય છે અને પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં બીબાઢાળ નાટકોનો નિ:સત્ત્વ ફાલ ઉતરતો થાય છે. ખુદ રણછોડભાઈની કારકિર્દી આવા પૂર્વાર્ધ-ઉત્તરાર્ધમાં વહેંચાયેલી જણાશે. છતાં, 'લક્ષ્મીનાટક' (૧૮૫૧) થી 'સાર-શાકુંતલ' (૧૮૮૧) સુધીના ગાળામાં ગુજરાતી નાટયસાહિત્યને વૈવિધ્ય સાંપડયાનું ગૌરવ લઈ શકાશે. ત્રણ જુદી જુદી શૈલીનાં નાટકોના વિવિધ કોટિનાં રૂપાંતરો, વ્યક્તિગત નબળાઈનાં

બે યાદગાર પ્રહસનો, સામાજિક સમસ્યાનાં રણછોડભાઈનાં નાટકો તથા વિશિષ્ટ રીતે રસપ્રદ ઠરતું 'ગુલાબ' તથા રંગભૂમિ સાથેનો રણછોડભાઈનો પ્રેરક સહયોગ તેમ જ નર્મદનો વ્યવસાયી સંબંધ—ગુજરાતી નાટકના મંડપમુહૂર્ત વેળાની આ બહુવિધ એંધાણી ભાવિ વિકાસ માટે તાત્કાલિક તો અવશ્ય આશાસ્પદ લાગશે.

'સાર-શાકુંતલ' ના પ્રકાશન વર્ષે જ 'કાન્તા' પ્રગટ થાય છે, પરંતુ ઐતિહાસિક પ્રકરણ પર રચાયેલું મણિલાલનું આ નાટક પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં થોકબંધ નાટકોના પ્રવાહ કરતાં નિરાળી છાપ પાડતું હોવાથી, તેનો વિગત-વિચાર કરતાં પહેલાં, ઇતિહાસ-પુરાણની સામગ્રીનાં બીબાંઢાળ શૈલીનાં કેટલાક નાટકોનો નામોલ્લેખ કરી લેવો જોઈએ. 'મ્હોટા માધવરાવ પેશ્વા' (૧૮૭૧)[૧],'ચંદાકુમારી (૧૮૭૩)[૨], 'સુદામાનાટક' (૧૮૭૯)[૩], 'નૃસિંહ નાટક' (૧૮૮૨)[૪], 'સદેવંત સાવળીંગા' (૧૮૮૩)[૫], 'ભાષા હનુમાન નાટક' (૧૮૮૩)[૬], 'ગોપીચંદ નાટક' (૧૮૮૪)[૭], 'વનરાજ ચાવડો' (૧૮૮૫)[૮], 'કેશરી ચરિત્ર' (૧૮૮૬)[૯],'બાળકૃષ્ણ વિજય નાટક' (૧૮૮૬)[૧૦], 'સુદામા ચરિત્ર' (૧૮૮૬)[૧૧], 'સંગીત સુભદ્રાહરણ નાટક' (૧૮૮૮)[૧૨], 'રાહખેંગાર અને રાણકદેવી' (૧૮૮૮)[૧૩], 'સંગીત રામસિંહ' (૧૮૮૯)[૧૪], 'રાજભકિત વિડમ્બન' (૧૮૮૯)[૧૫], 'ભકત પ્રલ્હાદ' (૧૮૯૦)[૧૬], 'મારૂ ઢોલા નાટક' (૧૮૯૩)[૧૭], 'સંગીત રામરાવણ નાટક' (૧૮૯૬)[૧૮], 'દેવળદેવી નાટક' (૧૮૯૬)[૧૯], 'સંગીત કાદંબરી નાટક' (૧૮૯૭)[૨૦], 'મહિષાસુર મર્દન' (૧૮૯૯)[૨૧]—આ ઉપલક યાદી ઉપરથી જણાઈ આવશે કે ઉત્સાહી-શિખાઉ લેખકોએ 'નાટકકાર' નું બિરુદ મેળવવા તૈયાર-પ્રખ્યાત સામગ્રીનો એકલે હાથે-કે બીજાંના સહકારમાં—ઉપયોગ કરવાનું સતત ચાલ્યું રાખ્યું છે. આવી ઢગલાબંધ રચનાઓમાં 'દેવળદેવી' જેવું દ્વિઅંકી પણ હોય અને 'ભાષા હનુમાન મહાનાટક' જેવું ચૌદ-અંકી પણ હોય! એમાં કવિતા-અતિરેકવાળી રચનાઓ પણ જડશે અને કેવળ 'સંગીત નાટકો' ય મળી આવશે. બહુધા તો, આવડત મુજબ સંસ્કૃત નાટયશૈલીનું અનુસરણ થયું જણાશે છતાં વ્યવસાયી ઢબની

---

૧. ગણપતરામ વે. ઓઝા; ૨. કેશવલાલ દલપતરામ; ૩. ભાઈશંકર નાનાભાઈ; ૪. મ.બ. હોરા; ૫. ચુનીલાલ અમથાશા; ૬. કવીશ્વર જુગલ કિશોર; ૭. દા. ર. સોમાણી અને દુ. વિ. નગરકર; ૮. છ. ભા. પંડયા; ૯. દશરથલાલ ગં. વ્યાસ; ૧૦. દે. સી. ત્રવાડી; ૧૧. ભવાનીશંકર નરસિંહરામ; ૧૨. ઝવેરીલાલ દલસુખરામ; ૧૩. શ્રી. મુ. માંકડ; ૧૩ ર. ઉ. ઓઝા; ૧૪. ગિરધરલાલ હરકિસનદાસ; ૧૫. ગુજરાતી પ્રેસ; ૧૬. ભ. લા. જોષી; ૧૭. કહાનજી ધર્મસિંહ; ૧૮. પરવતસિંહ હમીરસિંહ; રામસિંહ માનસિંહ; ૧૯. ભીમરાવ ભોળાનાથ; ૨૦. દુર્ગાનાથ ગૌ. દવે; ૨૧. ભા. ગો. શાહ.

શૈલીની ખાસિયતો પણ ગૂંથાતી આવતી માલૂમ પડશે; પરંતુ બહુધા એકાદ નાટકથી જ અટકી જનારા આ લેખકોની કૃતિઓમાં વસ્તુમાંડણી તથા રસમાવજતની બાબતમાં ચીલાચાલુ તથા નિરાશાજનક વલણ જ જોવા મળવાનું.

સંસ્કૃત નાટયપરંપરાના વધતા જતા પ્રસારમાં સંસ્કૃત નાટકોના ભાષાંતરનું નવું વહેણ પણ લક્ષમાં લેવું જોઈએ. લગભગ નાટકના પ્રારંભની સાથોસાથ, નામી-અનામી સંસ્કૃત નાટકકારોની રચના ગુજરાતીમાં મળતી થાય છે એ હકીકત એ ભાષાંતરોની ગુણવત્તા પેટે નહિ પરંતુ ગુજરાતી નાટયસાહિત્યના પ્રવાહની દિશાગતિ અંગે સૂચક ગણાય; એ દ્રષ્ટિએ એ યાદી પર પણ ઊડતી નજર નાખી લેવી રહી. 'અભિજ્ઞાન શકુન્તલા' (૧૮૬૭)[૧], 'વેણી સંહાર' (૧૮૬૭)[૨], 'વિક્રમોવર્શીત્રોટક' (૧૮૬૮) અને 'હરિશ્ચંદ્ર નાટક' (૧૮૭૦)[૩], 'પ્રબોધ ચંદ્રોદય' (૧૮૭૭)[૪], 'માલતી માધવ' (૧૮૮૦)[૫], 'પ્રબોધ ચંદ્રોદય' (૧૮૮૧)[૬], 'ચંદ્રાવલિ' (૧૮૮૨)[૭], 'ઉત્તરરામ ચરિત્ર' (૧૮૮૩)[૮], 'મૃચ્છકટિક નાટકસાર' (૧૮૮૪)[૯], 'નિર્ભય ભીમ વ્યાયોગ' (૧૮૮૬) અને 'પાર્થ પરાક્રમ વ્યાયોગ' (૧૮૮૭)[૧૦], 'વેણી સંહાર' (૧૮૮૭)[૧૧], 'પુરુવિક્રમ' નાટક (૧૮૮૭)[૧૨], 'કર્પુરમંજરી' (૧૮૮૭)[૧૩], 'નાગાનંદ' (૧૮૯૦)[૧૪], 'વિધૈવગરીયસી પાર્વતીપરિણય નાટકમ્ (૧૮૯૧)[૧૫], 'મૃચ્છકટિક' (૧૮૯૩)[૧૬], 'ઉન્મત્ત રાઘવ' (૧૮૯૪)[૧૭], 'મણીમાલા' (૧૮૯૫)[૧૮], 'પ્રિયદર્શિકા' (૧૮૯૬)[૧૯], 'વિક્રમમોવર્શીય' (૧૮૯૮)[૨૦], 'અભિજ્ઞાન શકુન્તલા' (૧૯૦૧)[૨૧]. સંસ્કૃત નાટકોના ભાષાંતરની આ સતત ચાલુ રહેલી પ્રવૃત્તિ દ્વારા કાલિદાસ, બાણ, હર્ષદેવ, શૂદ્રક અને ભવભૂતિ જેવા મહત્ત્વના નાટયકારોની કૃતિના તરજુમા કે મુક્ત અનુવાદો ૧૯મી સદીના છેલ્લા દશકા દરમિયાન ગુજરાતીમાં ઉતરી ચૂકયા હતા એ જોઈ શકાશે. પરંતુ આ ભાષાંતર-પુરુષાર્થ મૂળ કૃતિની ભાવસૃષ્ટિ તથા કાવ્યમયતાનો રસાસ્વાદ કરાવવામાં બહુધા સફળ થયો જણાશે નહિ, કેમ કે મુખ્યત્વે આ શિખાઉ પ્રવૃત્તિને સંસ્કૃત

---

૧. ઝવેરીલાલ ઉ. યાજ્ઞિક; ૨. (મૂળ : નારાયણ ભટ્ટ) સુખેશ્વર બા. શાસ્ત્રી; ૩. રણછોડભાઈ ઉ. દવે; ૪. (મૂળ : શ્રી કૃષ્ણમિશ્રા) વલ્લભજી વિ. હરિદત્ત; ૫. મ. ન. દ્વિવેદી; ૬. ભોગીલાલ મ. ભટ્ટ; ૭. બા. ઉ. કંથારિયા; ૮. મ. ન. દ્વિવેદી; ૯ દામોદર ર. સોમાણી, ૧૦. ગોસાઈ નારાયણભારતી યશવંતભારતી; ૧૧. નારાયણ ભટ્ટ; ૧૨. નારાયણ હેમચંદ્ર; ૧૩. બા. ઉ. કંથારિયા; ૧૪. રાજારામ રા. ભટ્ટ; ૧૫. (મૂળ : બાણ) કી. ધ. ભટ્ટ; ૧૬. બા. ઉ. કંથારિયા; ૧૭. દુ. રા. જાની; મા. પ્રા. દવે; ૧૮. (હર્ષકૃત રત્નાવલી) મોહનલાલ ચં. બીજવાડિયા; ૧૯. યમુનાદત્ત વ. જોષી; ૨૦. કીલાભાઈ ઘ. ભટ્ટ; ૨૧. દલપતરામ. પ્રા. ખખ્ખર.

સાહિત્ય પ્રત્યે જન્મેલા નવા આદર તથા કૌતુકપ્રિયતા અને કંઈક ગતાનુગતિકતાની જ પ્રેરણા મળેલી જણાશે. વળી આ શિષ્ટ નાટકોની વિવિધ તેમજ સિદ્ધ કાવ્યછટા ગુજરાતીમાં ક્લેચિત રીતે ઉતારી શકે તેવી પ્રતિભા કે શૈલીની અનુપસ્થિતિને કારણે આવી પ્રવાહગત પ્રવૃત્તિનું ભાગ્યે જ કોઈ તાત્ત્વિક કે વિકાસલક્ષી પરિણામ આવી શકે. અલબત્ત, નિજી અભિરુચિ તથા સર્જક-શકિતનો સાથ મળ્યો હોવાથી મણિભાઈના અનુવાદો આસ્વાદ્ય બન્યા જણાય છે. બા. ઉ. કંથારિયા તથા કી. ઘ. ભટ્ટના પ્રયાસ પણ પ્રમાણમાં આશાસ્પદ લાગશે ખરા.

ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધની બે પચીસી પૈકી નાટકના ખેડાણની દૃષ્ટિએ, નગીનદાસ, દલપતરામ તથા નવલરામનાં નાટકોને કારણે ૧૮૫૦ થી ૧૮૭૫ સુધીની પ્રથમ પચીસી ઐતિહાસિક મહત્વની ઠરી શકશે. બીજી પચીસીના પૂર્વાર્ધથી એટલે લગભગ નર્મદના નાટયલેખનથી મળતાં થતાં પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં નાટકો તેમ જ સંસ્કૃતનાં ભાષાંતરોમાં સંખ્યા-ગુણવત્તાનું વ્યસ્ત પ્રમાણ જળવાયું હોઈ, એકમાત્ર ‘કાન્તા’ જેવા અપવાદ સિવાય, નાટયવિકાસની દ્રષ્ટિએ મહત્વની કે યાદગાર કૃતિ ચીંધી બતાવવાનું દુષ્કર જણાશે. નગીનદાસથી નર્મદ સુધીના સમગ્ર ગાળાને આવરી લેતી અને એથી પણ આગળ વીસમી સદીના પૂર્વાર્ધ સુધી લંબાતી રણછોડભાઈની કારકિર્દીનો ઉલ્લેખ આ ચર્ચાક્રમમાં હવે સંદર્ભોચિત લાગશે.

———

છઃ આઠ

આદ્ય નાટ્યકાર

કાળગણનાની રીતે વિચારીએ તો અગાઉ ઉલ્લેખેલા નગીનદાસ વગેરે પ્રથમ નાટકકારો સાથોસાથ રણછોડભાઈ ઉદયરામ દવે (૧૮૩૭-૧૯૨૩) નો ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ પરંતુ ૬૦ ઉપરાંત વર્ષોની તેમની વિસ્તૃત કારકિર્દીને સ્વતંત્ર પ્રકરણમાં સમગ્રતયા અવલોકવામાં વધુ સાતત્ય જળવાતું જણાશે. વળી, રણછોડભાઈએ, નગીનદાસ કે દલપતરામની જેમ એકાદ-બે નાટકે અટકી જવાને બદલે છ દશકા સુધી એકલે હાથે અને વિવિધ વ્યવસાયો વચ્ચે 'નાટક વિષય' ખેડતા રહી મૌલિક તથા રૂપાંતર-ભાષાંતર મળી બાર નાટકો આપી જાણે પોતાની નાટયોપાસનાની પ્રતીતિ કરાવી છે. નવલરામ જેવાની રંગભૂમિ ઉપેક્ષાથી ઊલટું રણછોડભાઈનાં નાટકોથી રંગભૂમિ-સ્થાપનાને પ્રેરણા અને વેગ મળતાં રહેવાથી તેઓ રંગભૂમિ-પ્રવર્તકનું બિરુદ પણ મેળવી શકે ખરા. નર્મદ જેવી સમકાલીન પ્રશ્નોની ઉપેક્ષા કે નાટયલેખનની વ્યવસાયિતા પણ તેમની પ્રવૃત્તિમાં જોવા નહિ મળે. બલકે નાટક તેમ જ રંગભૂમિને તેમણે સમાજજીવનનાં પ્રતિબિંબ માન્યાં-મનાવ્યાં અને રંગભૂમિ જેવી પોતાની મુખ્ય જીવનપ્રવૃત્તિને વ્યવસાયીકરણ નીચે અવનત થતી જોઈ ત્યારે પોતાની નારાજી અને નાટયવિચાર તેમણે નાટક દ્વારા જ વ્યકત કર્યાં. નાટક વાંચવા-જોવા વિશે ગુજરાતી માનસને ન-જેવો રસ હતો ત્યારે સાચા અર્થમાં નાટક લોકપ્રિય બન્યું રણછોડભાઈના હાથે. એ લોકપ્રિયતાથી ગુજરાતી લેખકવર્ગ પણ નાટયા-ભિમુખ બનતો થયો હોવો જોઈએ. અલબત્ત, આવી નાટયવિષયક જાગરૂકતા છતાં નાટ્ય-વિવેક તેમજ સ્વરૂપ-સૂઝ અંગેની ઊણપ પુરાવાનું એકદમ બનતું નથી.એ દિશામાં પણ રણછોડભાઈ પ્રયત્ન કરવાનું ચૂકયા નહિ જણાય. સંસ્કૃત નાટયશાસ્ત્રના અભ્યાસના આધારે તૈયાર કરેલું 'નાટયપ્રકાશ' (૧૮૯૦) આ વિષયનું પહેલું માહિતીસભર પુસ્તક ગણાય. એટલે રણછોડભાઈ 'આદ્ય નાટયકાર' તરીકે બિરદાવાય છે તે તેમના આ અડધી સદી ઉપરાંતના નાટ્યપુરૂષાર્થના કારણે; એ રીતે પણ તેઓ સ્વતંત્ર પ્રકરણના અધિકારી ઠરે.

તેમના ભાષાંતરોનો પ્રકાર લક્ષમાં લઈએ તો તેમના નાટયફાલમાં સામાજિક કરતાં પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં નાટકોની સંખ્યા વધી ગઈ જણાશે; જોકે તેમની યશદા કારકિર્દીનો આરંભ થયો, સામાજિક નાટકથી. નાટયક્ષેત્રે તેમનું નામ ગાજતું કરનારું 'જયકુમારી વિજય' (૧૮૬૪) મૂળે 'જે કુંવરનો જે' નામે ૧૮૬૨માં 'બુદ્ધિપ્રકાશ'માં પ્રગટ થયેલું અને એના અક્ષર તો ૧૮૬૧ માં પડેલા એવો ઉલ્લેખ છે.

નાટ્યવિષય 'મગજને તસ્દી આપે એવો ભારે નથી',* છતાં સૂત્રધાર દ્વારા વિદૂષકને સમગ્ર વસ્તુ કહી સંભળાવવાની યોજના કરી રખાઈ છે ખરી. "પાયો સ્ત્રી જે સુખોનો સરસ સુધારવા લે મને ઓ દયાળુ !" એવી નાટયસ્થ હેતુની પણ 'નાન્દી' માં સ્પષ્ટતા કરાઇ છે. એ સંદર્ભમાં શિક્ષિત-સંસ્કારી જયકુમારી દ્વારા તેમણે પોતાની પ્રથમ નાયિકાની આદર્શ વિભાવના વ્યક્ત કરી જણાશે. નાટયશીર્ષકના નિર્દેશાનુસાર, આ સુશિક્ષિત નાયિકા વિવિધ અવરોધો પાર કરી, સામૂહિક અજ્ઞાન-જડતા ડામી, સ્વેચ્છા, સ્નેહ તથા સુધારક વૃત્તિથી પ્રેરાઈ સમાજમાં અનુકરણીય ઠરતું પગલું ભરી, પોતાના પ્રિયપાત્ર પ્રાણલાલ સાથે પસંદગી લગ્ન કરી જાણે એક પ્રકારનો સંસ્કાર- 'વિજય' મેળવે છે.

આટલો મુખ્ય નાટયવિષય સંક્ષિપ્ત લાગવાનો, પરંતુ સ્નેહલગ્ન ઉપરાંત લેખકે સ્ત્રીકેળવણી, કજોડાં, સામાજિક કુધારા, વહેમ તથા અજ્ઞાન જેવા સમકાલીન વિષયો અંગે પણ સ્વમત રજૂ કરવાનું તાકયું જણાય છે. વિશેષમાં પતિ-પત્નીની પરસ્પર વફાદારી, મૈત્રીભાવ, પિતૃસેવા, ઈશ્વરાસ્થા જેવી સાંસારિક-પારમાર્થિક બાબતો પણ વિષયમાં ગૂંથાતી આવે છે. આમાં કદાચ સમાજસુધારાની શુભનિષ્ઠા તથા ઉત્સાહ બંનેએ ભાગ ભજવ્યો હોય એમ બને, પરંતુ આ વિષયબાહુલ્યને કારણે જ લેખકને આઠ જેટલા અંકોમાં તેનો પથાર કરવો પડયો છે.

આ સાથે રણછોડભાઇનો નાટયવિધાન અંગેનો હેતુ પણ લક્ષમાં લેવો જોઈએ. મૂળ તો 'ભવાઇ ઊપર અભાવ ઉપજવાથી' લેખકનું 'લક્ષ નાટક ઉપર ગયું' પરંતુ 'આ વિષય ઘણો અઘરો છે' એમ પણ લાગ્યું, કેમ કે 'કુશળતાથી લખાયેલાં નાટકોમાં આડો અવળો વિસ્તાર કરવામાં આવતો નથી, પણ વસ્તુભેદ, નાયકભેદ અને રસભેદવાળી ચમત્કારિક રચના રચવામાં આવે છે...........પણ આવી ગાળી કાઢેલી રચના........સર્વની સમજમાં તરત જ ઊતરી જાય એવી થાય નહીં......અને તે ઉત્તમ છતાં, સાધારણ વાંચનારા અથવા સાંભળનારાને પ્રિયકર થવી કઠિન છે.'† એ ખરું કે, આ રીતે નાટયશાસ્ત્રને જડ રીતે વળગી રહેવાને બદલે 'સાધારણ વાંચનારા અથવા સાંભળનારા' (જોનારાનો ઉલ્લેખ નથી!) ની રુચિ લક્ષમાં લેવામાં રણછોડભાઈએ વ્યવહારુ નાટયકારનું વલણ અપનાવ્યું ગણાય, પરંતુ એ પણ ખરું કે દીર્ઘસૂત્રી વિષય-માંડણી અંગે આ વલણ જ કદાચ કારણભૂત બન્યું હોય, કેમ કે તેમના મતે

---

* પ્રસ્તાવના, પૃ. ૩.

† પ્રસ્તાવના ('જયકુમારી વિજય').

'સમજ પડે એવો વિસ્તાર કરેલો હોય છે તો જ સામાન્ય લોકોને સમજ પડે છે.* એટલું સારું છે કે ખુદ લેખકને આ આઠ-અંકી નાટયવિષયના પ્રસ્તાવનો ખ્યાલ આવી ગયો હોવાથી તેમને 'ટૂંકાવી દેવાની જરૂર'-સ્વીકારી છે અને 'લંબાવીને લખવાની અગત્ય' જતી કરી છે!† આમ છતાં પ્રસંગબાહુલ્ય, સંખ્યાબંધ પાત્રો, અનેક સ્થળો તથા દીર્ઘ કાળમાન આવરી લેતું કથાનક તેમ જ શિથિલ સંકલન દ્વારા 'નાટક વિષય'નો તેમણે પ્રથમ નાટકમાં 'એવો વિસ્તાર' કરેલો જણાય છે કે એકાદ નવલકથાના માળખાની યાદ આવ્યા વિના નહિ રહે. વળી, પાત્રના મનોગતનું નિરૂપણ[૧], પ્રસંગાદિનું લેખકે કરેલું વર્ણન[૨], પાત્ર-સંવાદમાં સંભાષણો[૩], અવતરણોનું પઠન[૪], પત્રો-ચિઠ્ઠીની આપ-લે તથા એ નિમિત્તે તેનું વાચન[૫], ઘટના દૃશ્ય કરવાને બદલે તેનું વર્ણન-કથન[૬], પેટા-કથાનક કે આડવાતની ગૂંથણી[૭] વગેરે દ્વારા નાટકનું ક્ષેત્ર નવલકથાએ સર કર્યું છે એમ જ.

'સાધારણ વાંચનારા અથવા સાંભળનારા'ને લક્ષમાં રાખી તેમણે ત્રિવિધ ભેદવાળી 'ચમત્કારિક રચના' નથી પ્રયોજી છતાં નાટયબંધ અંગે તેમણે મુખ્યત્વે સંસ્કૃત પરિપાટી-નું માર્ગદર્શન સ્વીકાર્યું જણાવવાનું. વિષય-નિદેશક નાન્દી, નાટયારંભ નિમિત્તે સૂત્રધાર, વિદૂષક તથા નટીનાં પાત્રો દ્વારા આ પ્રેરણાબળ ઓળખી કાઢવાનું મુશ્કેલ જણાશે નહિ.

નાટકનું પ્રત્યેક શિક્ષિત પાત્ર સંસ્કૃત શાસ્ત્રોથી, ખાસ તો નીતિશાસ્ત્રથી પરિચિત જણાય છે. સંસ્કૃત શ્લોકોનાં પ્રમાણ તથા ઉદાહરણ ટાંકવાનું પણ તે ચૂકતાં નથી. આવાં કેળવાયેલાં પાત્રો ભેગાં મળે ત્યારે શ્લોકોની બેતબાજી જેવી રમઝટ જામે એમાં, શી નવાઈ! **આ શિક્ષિત પાત્રોની વિભાવનામાં કર્તાનું આત્મપ્રક્ષેપણ જોઈ શકાય

* પ્રસ્તાવના ('જયકુમારી વિજય').

† "ધારણા કરતાં નાટકનું લંબાણ ઘણું થઈ ગયું છે, તેથી જ્યાં લંબાવીને લખવાની અગત્ય હતી ત્યાં ટૂંકાવી દેવાની જરૂર પડી છે." (પ્રસ્તાવના, પૃ. ૬).

(૧.) અં. ૨, પ્ર. ૧; (૨) અં. ૧, પ્ર. ૧૦, ૧૧; અં. ૪, પ્ર. ૧ વગેરે, (૩) અં. ૨, પ્ર. ૨; અં. ૩, પ્ર. ૨; અં. ૫, પ્ર, ૩; અં. ૮, પ્ર. ૭; (૪) અં. ૨, પ્ર. ૩; (૫) અં. ૩, પ્ર. ૪; અં. ૫, પ્ર. ૨; પ્ર. ૪; અં. ૬, પ્ર. ૫; પ્ર. ૬. અં. ૭, પ્ર. ૪ પ્ર. ૫. (૬) અં. ૫, પ્ર. ૨. (૭) અં. ૮, પ્ર. ૫.

** આજે જેમ અમેરિકન 'વિટ' તથા 'જોક'નો પ્રસાર વધતો જણાય છે તેમ શિક્ષણ-ના મંગળાચરણના એ ગાળામાં કદાચ સંસ્કૃત જાણવાની તથા વાતચીત નિમિત્તે ઉપયોગમાં લેવાની સભ્યતા કેળવાતી જતી હોય એમ બને. એ રીતે રણછોડભાઈએ સાંપ્રત શિક્ષિત માનસનો ચિતાર આપ્યો કહેવાય.

ખરું. એ રીતે નગીનદાસ તથા રણછોડભાઈ જેવા શિક્ષિત નાટયલેખકોમાં વ્યક્ત થતું શિક્ષણ-ઉત્સાહનું, સુધારા-ધગશનું તેમ જ આત્માભિવ્યક્તિની ઉત્કટતાનું વલણ રસપ્રદ લાગવાનું. આ ઉપરાંત ગદ્ય-પદ્ય નાટયબંધ તેમ જ દીર્ઘસૂત્રી અષ્ટાંકી નાટય-નિયોજન પણ સંસ્કૃત શૈલીની સગાઈ પેટે નોંધી શકાય.

મુખ્ય માર્ગદર્શન સંસ્કૃત શૈલીનું સ્વીકારાયું હોવા છતાં, સમકાલીન સામાજિક પ્રશ્નો તથા એના સંદર્ભમાં પોતાની વિચારશ્રેણી નાટયવસ્તુમાં વણી લેવાની પ્રવૃત્તિમાં તથા એ રીતે સામાજિકની જાગરૂકતા કેળવવાની નેમમાં પાશ્ચાત્ય પરંપરાના અર્વાચીન સંસ્કારો પણ શોધી શકાય. 'સામાન્ય લોકોને સમજણ પડે' એવી કાળજીથી લોકરુચિને લક્ષમાં લેવાની વૃત્તિમાં તથા વિદૂષકના શબ્દાળુ હાસ્યમાં, જેના પર કર્તાને 'અભાવ' જન્મ્યો હતો તે લોકનાટય પરંપરાની છાપ પણ જડી આવવાની. જોકે, આવી મિશ્ર અસર નીચે લખાયેલી કૃતિમાં પ્રથમ પ્રયાસની કેટલીક કચાશ તો સ્પષ્ટ તરી આવવાની. એમાં, આ ગાળાનાં નાટકોની માફક 'જયકુમારી વિજય' માં નાટયોપકારક વસ્તુવિધાન તેમ જ પાત્રચિત્રણની ઊણપ વિશેષ સાલવાની. રણછોડભાઈએ જોકે નાટકનો બાહ્યાકાર ઉપસાવવામાં પૂરતી સાવધાની રાખી છે; વળી શાસ્ત્રમાન્ય ત્રિવિધ ભેદ અવગણ્યો હોવા છતાં નવી કેળવણી વિ. રૂઢિગત જડતા તેમ જ કજોડાં વિ. સ્નેહ-લગ્નના વિષયાલેખનમાં નાટયાવશ્યક વસ્તુભેદની લક્ષ્યવેધકતા પ્રયોજાયેલી જોઈ શકાશે. પરંતુ નાટકના માળખામાં મૂળે એક રસાળ સામાજિક વાર્તા લખાઈ છે એમ આજનો વાચક ફરિયાદ કરે તો નવાઈ નહિ લાગે! ફેર એટલો કે આ વાર્તામાં કવિતા તથા સંવાદ પણ પોતાનો અધિકાર જમાવતાં રહે છે.

સંસ્કૃત નાટયાદર્શના અનુસંધાનમાં કવિતાને નાટકનું અનિવાર્ય અંગ લેખવાની વૃત્તિ પ્રારંભથી જ જોવા મળતી થઈ છે. એ વલણ દઢ થતું હોય તો તે રણછોડભાઈની પ્રવૃત્તિથી. પરંતુ સંસ્કૃત નાટકોની શ્લોકબદ્ધ અને કલ્પનારંગી કાવ્યમયતાની સરખામણીમાં આ ગાળાનાં નાટકોમાં જણાતા કવિતા-અતિરેક તેમજ કાવ્યાવિવેકની બાબતમાં રણછોડ-ભાઈની સાયાસ કવિતા અપવાદરૂપ નહિ ઠરે. આ કવિતા-પ્રચુરતા કાર્યવેગ, સંકલના તેમ જ પાત્રભેદ પરત્વે પ્રતિકૂળ બનવા ઉપરાંત, રોજિંદા જીવનનાં પાત્ર-પ્રસંગોના સામાજિક સંદર્ભમાં અપ્રતીતિકર અને બેહૂદી પણ જણાવાની. આ પ્રવાહનો કંઈક જુદી રીતે નાનાલાલની શૈલીમાં ચરમ આવિષ્કાર થયો કહી શકાય. કવિતાને નાટયબંધમાં સ્વતંત્ર રીતે મહાલવાનો આવો આરંભના લેખકોએ આપેલો વિશિષ્ટાધિકાર મુનશી-મહેતા જેવા ગદ્ય-નાટયકારો તેમ જ એકાંકીકારો દ્વારા ઝૂંટવાય છે તે પણ એ અરસામાં જ.

કવિતાની સરખામણીમાં ગદ્ય સંવાદોમાં વિવિધતા જણાશે ખરી, પરંતુ વિકસેલી ગદ્યછટા જોવા મળશે નહિ. કદાચ નાટકની દૃશ્ય અપેક્ષાની સભાનતા હેઠળ, સ્વગતો-ક્તિઓ તેમ જ સંભાષણોમાં ઊપસી આવેલી નાટકી લઢણ અછતી નહિ રહે અને દલપતરામ વગેરેની સરખામણીમાં સંવાદોમાં રોજિંદી ભાષાનો વપરાશ પણ ઘટયો જણાશે. અલબત રુચિદોષ સાવ નિવારાયો છે એમ તો નથી; ઊલટું, આ તળપદી બોલી નિમિત્તે જ સંવાદ-વૈવિધ્ય પ્રયોજાયું છે.* વળી, સંવાદશૈલીના ઉપાદાન વડે હાસ્ય-નિષ્પત્તિની નેમ પણ સિદ્ધ થઈ શકી છે. આમાં, વિદુષકના નાટયારંભ વેળાના સ્થૂળ-શબ્દાળુ હાસ્ય કરતાં યુગલ-મિત્રો (મદનલાલ-મદનમોહનના તથા છોટાલાલ વિજયકુમારી)ની નિર્દંશ-મર્માળી રમૂજો,§ તેથી નાટકમાં પ્રથમ વખત શિષ્ટ હાસ્યનો પ્રવેશ થતો હોઈ મહત્ત્વની ગણાશે.

આ સિવાય નાટયવિષયની માવજતમાં હાસ્યરસનો બીજો કોઈ આવિષ્કાર જોવા નહિ મળે; એ જ રીતે ઈચ્છા-લગ્ન માટે નાયિકાને નડતી 'અડચણો' છતાં કરુણની પણ રસલક્ષી માવજત થઈ જણાશે નહિ. ઊલટું, 'ગંગાબાઈનું મુરદું' પાત્ર તરીકે રંગભૂમિ પર પ્રત્યક્ષ લાવવાનું આયોજન શાસ્ત્ર-નિષિદ્ધ લાગવા ઉપરાંત કરુણના વિપર્યાસનું પણ કારણ બને છે. પરંતુ એકંદરે રણછોડભાઈએ કદાચ સંસ્કૃત પરિપાટીના 'મધુરેણ સમાપયેત'નો ઉદ્દેશ લક્ષમાં રાખ્યો હશે.

રચનાવિધાન તથા રસલક્ષિતાની આટલી ક્ષતિઓ છતાં 'જયકુમારી વિજય'નો બીજી રીતે વિચાર કરવાનું ભુલાવું જોઈએ નહિ. એક તો કર્તાનું આ પહેલું નાટક અને માર્ગદર્શક સામગ્રીની ઊણપ—નગીનદાસની સાથે જ નાટયલેખનનો આરંભ કરતા રણછોડભાઈને નગીનદાસ જેવી મર્યાદાઓ નડે તે સ્વાભાવિક ગણાય. વળી, પ્રથમ નાટકથી આ ક્ષેત્ર પરત્વેનો તેમનો ધ્યેયનિષ્ઠ (Missionary) ઉત્સાહ જોવા મળતો થાય છે એ વિશેષ સૂચક ઠરવાનો. કોઈ પણ કૃતિના ઉપલક્ષ્યમાં લેખકના વકતવ્યની અસંદિગ્ધતા,તેની ઉપકારકતા તથા અભિવ્યકિતની સચોટતા પણ ગણનામાં લેવાવી જોઈએ. 'જયકુમારી વિજય'માં સ્નેહ-લગ્ન, કન્યા કેળવણી, સંસારસુધારા વગેરે વિશે કર્તાના મંતવ્યો સ્પષ્ટ છે. વળી સાંપ્રત સંદર્ભમાં રણછોડભાઈની વિચારમાળા સમાજોપયોગી પણ અવશ્ય ગણાય. પ્રથમ નાટકે

* જુઓ : બબુમિયાંની ગુજરાતી મિશ્ર હિંદી, ગોપાલદાસની કૃત્રિમ હિંદી, લખડી તથા જાલમજીની ગામઠી બોલી, નાથો તથા ભાનુદત્તની બોલી, ઝબારની હિંદી જબાન, પોસ્ટના સિપાઈની બોલી વગેરે.

§ અં. ૭, પ્ર. ૫.

તેમને નાટયસ્વરૂપ હસ્તગત થયું નહિ જણાય છતાં એ સમયે 'જયકુમારી વિજય' નાટકે સારું આકર્ષણ જન્માવ્યું હતું અને કર્તાને કીર્તિ અપાવી હતી, એટલે ઈતિહાસ-સંદર્ભલક્ષી વિવેચનાની કસોટીમાં રણછોડભાઈની પ્રથમ કૃતિ બહુધા પાર ઊતરી ગણાય.

સામાજિક સામગ્રીનું બીજું નાટક તે 'લલિતાદુઃખદર્શક (૧૮૬૬); ફેર એટલો છે કે પ્રથમ નાટકમાં નાયિકાનો 'વિજય' દર્શાવાયો હતો, તો બે વર્ષ પછીનાં આ નાટકમાં નાયિકાનું 'દુ:ખ' આલેખાયું છે, એટલે આ બીજા નાટકનું નિરૂપણ વિષાદયુક્ત હોય તે સ્વાભાવિક ગણાય; પરંતુ હિંદુ લગ્નપ્રથા અંગેના કર્તાના મંતવ્યની દૃષ્ટિએ બંને નાટકો પરસ્પરનાં પૂરક ઠરશે. કંઈક આદર્શવાદી વલણ અપનાવી તેઓ 'જયકુમારી વિજય'માં લગ્ન-પ્રશ્નનું રચનાત્મક આલેખન કરી સ્નેહલગ્નને પુરસ્કારતા જણાય છે; તો એથી ઊલટું 'લલિતાદુ:ખદર્શક'માં વાસ્તવલક્ષી વલણ અપનાવી તેઓ હિંદુ સમાજના કજોડાના કરુણ અંજામનો તાદૃશ ચિતાર આપવાનું તાકે છે.

આવા તાત્ત્વિક વસ્તુભેદને કારણે 'જયકુમારી'માં આદર્શ લગ્ન જોવા મળ્યું, તો 'લલિતા'માં દુ:ખદ કજોડું નજરે પડે છે. ભવાઈના અત્યંત પ્રચલિત વેશમાંથી કર્તાને પ્રેરણા મળી હોય એમ બને, પરંતુ કજોડાનું અતિચિત્રણ નાટયવસ્તુ પેટે પહેલી વાર વાંચવા મળે છે. સમાજસ્થિતિના યથાર્થલિખન અંગે તેમ કરુણાન્ત અંગે પણ આ કૃતિ પહેલી ઠરવાની. દુરાચારી નંદનને પરણાવાયેલી લલિતા સાસરાથી માંડી જ્યાં જાય છે ત્યાં ત્રાસ અને કડવા અનુભવ પામે છે. પોતાના ગ્રામવાસીઓને પોતાની વીતકકથા કહેતી નાયિકાનું મૃત્યુ આ વિષાદપ્રચુર વસ્તુતંતુની પરાકોટી ગણાય. સ્ત્રી સ્વાતંત્ર્યની ભાવના ઉત્કટ ન બની હોવાથી કદાચ, કર્તાને કજોડાના ઉકેલ પેટે લલિતાના મૃત્યુ સિવાય બીજો વિકલ્પ નહિ સ્ફૂર્યો હોય. પરંતુ નાટકનાં પાત્રોની મૃત્યુ સંખ્યા જોતાં એમ લાગે ખરું કે મૃત્યુથી કરુણરસની માવજત થઈ શકે એમ કર્તાને અભિપ્રેત હોવું જોઈએ! લલિતાનો વર નંદન તથા તેનો સાગ્રિત છળદાસ પૂરણમલના હાથે મરે છે; પૂરણમલને શિકારી અને શિકારીને વાઘ મારી નાંખે છે! પૂરણમલના પંજામાંથી લલિતાને છોડાવવા જતાં પંથીમલ મૃત્યુ પામે છે અને નાટકાંતે લલિતાનું આઘાત-મૃત્યુ થાય છે. એટલે અતિરેકભરી માવજતથી નાટયાંગ-ભૂત કરુણ કૃત્રિમ તેમ જ અપરસજનક બન્યો લાગે. મૂર્ખ નંદનના હાસ્યાસ્પદ પાત્રલેખનમાં, માળી તથા પંથીરામ વચ્ચેની વિનોદ લહરીઓમાં* અને પ્રિયવંદાના નંદન પ્રત્યેના માર્મિક કટાક્ષો તેમ જ પંથીરામ-નંદનની શબ્દાળુ રમૂજોમાં§ પાત્ર-પ્રસંગ વા સંવાદનું હાસ્યવૈવિધ્ય વણાતું આવે છે; પરંતુ નાટકાંતે મુખ્ય છાપ પડે છે તે તો વિકૃત વિષાદની જ.

*અં. ૧, પ્ર. ૨.

§અં. ૧, પ્ર. ૩.

આ વિપર્યાસજનક કરુણ નાટયશાસ્ત્ર પ્રમાણિત ન હોઈ નોંધપાત્ર ગણી શકાય, કેમ કે અગાઉની જેમ નાટયબંધ અંગે મુખ્ય છાપ છે સંસ્કૃત પરિપાટીની. આમાં કૃતિનો કવિતા-અતિરેક 'જયકુમારી વિજય'ને ટપી ગયો જણાશે. ધનાશ્રી, પીલુ, ખરવો, પરજ, માહાડ, કાળિંગડો, મારુ, આનંદ, ભૈરવી, ઝીંઝોટી, માહાડનો દાદરો વગેરે રાગો અને રોળા, સવૈયા, હરિગીત, સોરઠા, માલિની, શિખરિણી, મંદાક્રાન્તા વગેરે વૃતો પ્રયોજવામાં પરિશ્રમ અવશ્ય લેવાયો હશે, પ ંતુ સ્વાભાવિક રીતે, આવી થોકબંધ રચાનાઓમાં નાટય-ઔચિત્ય કે કાવ્યમયતાનું પ્રયોજન શાનું સિદ્ધ થાય? સામાન્ય પાત્રોના રોજિંદા સંવાદોની કવિતા,§ વૃત્તાંતકથનની કવિતા,† પાત્રવર્ણન અને સ્થળવર્ણનની કવિતા,*પત્ર-લેખન નિમિત્તે કવિતા,X લલિતાની કર્મકથાના બયાન નિમિત્તે કવિતા+—આવી રાબેતા મુજબની અપ્રસ્તુત તથા સાયાસ કવિતા વિશે કૃતિવાર ફરિયાદ કરવા કરતાં તેને રણછોડભાઈની શૈલીના લક્ષણ તરીકે સ્વીકારી લેવાનું ઉચિત ગણાશે.

નાયિકા લલિતાને કેન્દ્રમાં રાખી પ્રસંગોની યોજના તથા સંકલન ગોઠવાયાં હોવાથી અને આડવાતનું અવલંબન ન લેવાયું હોવાથી અગાઉના અષ્ટાંકીના મુકાબલે પ્રસ્તુત પંચાકી નાટય-નિયોજનમાં વિષય-પ્રસ્તાર મર્યાદિત બન્યો કહી શકાય; પરંતુ વસ્તુ-સંકલનની એકસૂત્રતા પરત્વે કોઈ સમાંતર પ્રગતિ જોવા નહિ મળે. કવિતા-અતિરેકના અગાઉ ઉલ્લેખેલા બિન-જરૂરી પ્રવેશો ઉપરાંત નાટય-સંદર્ભ વિનાના નાના-નિરર્થક પ્રવેશો@ તેમજ પત્રવાચન તથા ઈતર વર્ણનના પ્રવેશોના નાટયનિકાલ દ્વારા નાટયોપકારક સુશ્લિષ્ટતા ઉપસાવી શકાય ખરી. આ ઉપરાંત, કેટલાંક સ્થળ-સૂચન (જેમ કે, નદીનું દશ્ય), વસ્તુ-સૂચન (જેમકે, વાઘનું આગમન, હરણ પર લલિતાની સવારી) તથા દશ્ય-સૂચન (પંથીરામનું પ્રિયંવદાના ઘરમાં છપાવું) ની અસંભવિતતા નાટયવિધાનની દશ્યાપેક્ષા સાથે ભાગ્યે બંધબેસતી થશે. આ કારણો તથા પાત્ર-સાતત્યના ભોગે વહેતો પ્રસંગપ્રવાહ લક્ષમાં લઈએ તો 'લલિતા દુ:ખદર્શક'માં પણ માત્ર કુતૂહલયુકત વાર્તારસ પીરસાયો કહેવાય.

---

§ અં. ૨, પ્ર. ૧, પ્ર. ૨; અં. ૨, પ્ર. ૨.

† અં. ૨, પ્ર. ૨.

* અં. ૩, પ્ર. ૮ (નંદનનું શિખરિણીમાં વર્ણન); અં. ૩, પ્ર. ૧૦ (લલિતાનું મંદાક્રાન્તામાં વર્ણન); અં ૧, પ્ર. ૧, પ્ર. ૫. (સ્નેહપુર શહેરનું વર્ણન).

X અં. ૧, પ્ર. ૩.

+ અં. ૫, પ્ર. ૬.

@ અં ૧, પ્ર. ૪, પ્ર. ૬; અં. ૩, પ્ર. ૧; અં. ૪, પ્ર. ૨, પ્ર. ૩, અને અં. ૫, પ્ર. ૧.

આમ છતાં, નંદનના લલિતાને મારવાના પ્રસંગની નાટયોચિત માવજતમાં તથા પ્રિયંવદા, છળદાસ અને ખાસ કરીને લલિતા વગેરેની સ્વગતોકિતના નાટયાત્મક મોકા સાચવવા-ગોઠવવામાં કર્તાની કેળવાતી જતી નાટ્ય-સૂઝ અંગે પ્રતીતિ મળી રહેવાની. અં. ૫ના પ્ર. ૨ તથા પ્ર. ૩ની નાટયોપકારક જમાવટ પણ ઓછી અર્થસૂચક નહિ લાગે; જોકે એક પ્રવેશ જેટલું વસ્તુ હોવા છતાં પાત્ર-ફેર સાથે પ્રવેશ-ફેર ગોઠવવાની પ્રથા અહીં જાણે અપવાદરૂપે અપનાવાઈ જણાય છે.

કલાભિમાની તેમ જ બેવકૂફ નંદનના અને ખલનાયિકા જેવી પ્રિયંવદાના પાત્રચિત્રણમાં સંવાદોનો ઠીકઠીક ફાળો છે. વળી, લલિતાનું આત્મસંભાષણ તેના જીવનની કરુણતાની અભિવ્યકિત અસરકારક બનાવી શકે છે અને કયારેક સંવાદ-નિર્ભર હાસ્ય પણ માણવા મળે છે. પાત્રભેદ દર્શાવવા પ્રયોજાયેલી ઉકિતઓ નિમિત્તે ભાષાવૈવિધ્ય મળે છે તે વિશેષમાં, પરંતુ તળપદી બોલીના ઉપયોગમાં (જેમ કે માળીની બાબતમાં) થતા ઔચિત્ય-દોષની ફરિયાદ ફરી યાદ કરાવવાની રહે ખરી ! નંદનના માનસની પ્રાકૃતતા વ્યકત કરાવતા ઉદ્‌ગારોની અશિષ્ટતા પણ સ્વાભાવિક ગણવી રહી ! આ તથા આ ગાળાનાં ઘણાં નાટકો વિશે એવી ટીકા કરી શકાય ખરી કે નાટકની બહુધા બિનજરૂરી કવિતાની અપેક્ષાએ સંવાદશૈલી પરત્વે જોઈતું ધ્યાન અપાયું નથી. નાટકો લખાવા છતાં, સમગ્ર ભાવસૃષ્ટિની નાટયમયતા ઉપસાવી શકે તેવી ભાષા-લઢણ તેમ જ નાટયોકિતમાં ખપમાં લેવાજોગ ગદ્યછટા તત્કાલ વણખેડાયેલી રહે છે તેનું આ એક મુખ્ય કારણ.

હિંદુ લગ્નના સિક્કાની જાણે આદર્શ તથા નિકૃષ્ટ એમ બંને બાજુ આલેખતાં, એક જ પ્રકારની વિષયસામગ્રીનાં બે પ્રારંભિક નાટકોમાં કર્તાના વલણભેદ તથા નિરૂપણભેદ છતાં નાટયવિષયની માવજતમાં અતિશયોકિતનું અવલંબન લેવાની પદ્ધતિ એકસરખી માલૂમ પડશે. તેમના સમયના અલ્પશિક્ષિત પ્રેક્ષક-વાચકના સંદર્ભમાં આ કદાચ અનિવાર્ય પણ બન્યું હોય. આમાં, લગ્નસમસ્યાનું કાળું પાસું દર્શાવતા બીજા નાટકમાં અતિશયોકિતનો વધારે પડતો આશ્રય લેવાયો પણ લાગશે. 'લલિતા દુ:ખદર્શક' લોકમાનસ પરત્વે સચોટ અસર કરી શક્યું એ હકીકત અહીં સૂચક લેખવી જોઈએ. 'જયકુમારી' એ રણછોડભાઈને સાહિત્ય-સન્માન અપાવ્યું, પરંતુ રંગભૂમિ દ્વારા સમાજમાં તેમનું નામ ગાજતું થયું 'લલિતા'થી. એમાં આલેખાયેલા કજોડાના કરુણ તથા લાગણીશીલ ચિતાર દ્વારા હિંદુ સ્ત્રીની લગ્ન-જીવનની વેદનાને સૌપ્રથમ વાચા મળી-અને તે પણ એટલી અસરકારક કે ગુજરાતી સમાજે જાણે તેનો ઉત્કટ સમભાવથી સ્વીકાર કર્યો ! કજોડા વિશે આવું ચોટદાર નાટક જોયા પછી અનિષ્ટ વિવાહ તોડી નંખાયાના, મૂર્ખ મૂરતિયને 'નંદન'ના પર્યાયરૂપ બિરુદ

મંડળાના તથા નાટક જોવા આવતી સંસ્કારી ગુજરાતણો માટે ના ક સંસ્થાએ અલાયદી ગોઠવણ કર્યાના ઉલ્લેખો પણ નાટકની અપૂર્વ સફળતા બદલ નોંધાતા આવ્યા છે. ગુજરાતી નાટકના આ ગાળાની ત્યારે કે અત્યારે ગૌરવ લેવા જેવી કોઈ હકીકત હોય તો તે આ: બીજી ઉલ્લેખનીય હકીકત પણ નોંધવી રહી. શિક્ષણપ્રસાર સાથે જન્મેલી સમાજ-સુધારક પ્રવૃત્તિનો સબળ નાટ્ય-આવિષ્કાર આ ગતાનુગતિક નાટ્યલેખનમાં જોવા-વાંચવા નહિ મળે. નિબંધ તેમ જ કવિતામાં સુધારાની છડી પોકારનાર અર્વાચીન યુગના વૈતાલિક નર્મદનાં નાટકો સામાજિક વિષયસામગ્રીથી અળગાં રહ્યાં તે માટે ફરીથી વિસ્મય વ્યકત કરી શકાય; વ્યવસાયી દૃષ્ટિએ લખાયેલાં તેનાં નાટકો તખ્તારૂઢ થયાં--એથી કદાચ નર્મદને ફાયદો થયો હશે પરંતુ સમાજસુધારા જેવી તેની જીવનપ્રવૃત્તિ અંગે તે મદદકર્તા ન નીવડયાં. 'ગુલાબ' દ્વારા નગીનદાસે પોતાની સુધારક દૃષ્ટિનો પરિચય કરાવ્યો એટલું જ; એની તાત્કાલિક ઝાઝી અસર નીપજી નહિ જણાય, તેની વસ્તુગૂંથણી પણ રંગભૂમિ-અનુકૂળ ન ગણાય. એ રીતે, નાટકમાં સમાજસુધારાનું ઉત્કટ આલેખન કરનાર અને પ્રથમ પ્રયત્ને ગુજરાતી માનસને જાગૃત કરનાર પ્રથમ નાટ્યકાર પણ રણછોડભાઈ.

નર્મદના સંદર્ભમાં ઐતિહાસિક-પૌરાણિક નાટકોની, તો રણછોડભાઈના સંદર્ભમાં સામજિક નાટકોની, અનુકરણ–પરંપરાનો ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. રણછોડભાઈને મળેલી લોકપ્રિયતાથી પ્રેરાઈને ઘણા નવોદિત-શિખાઉ નાટ્યકારો સામાજિક અનિષ્ટો નાટ્યબદ્ધ કરતા થયા અને 'દુઃખદર્શક' નાટ્યકારોની પણ જાણે જમાત અસ્તિત્વમાં આવી!

આ પરંપરાનાં નાટકોમાં 'વ્યવહારોપયોગી નાટક' (૧૮૬૮)[૧], 'વ્યભિચારખંડન નાટક' (૧૮૭૦)[૨], 'કજોડા દુઃખદર્શક નાટક' (૧૮૭૧)[૩], 'વિધવા દુઃખદર્શક' (૧૮૭૧)[૪], 'કેસર વિજય' (બહુપત્નીત્વનું અનિષ્ટ-૧૮૭૨)[૫], 'મદ્યપાન દુઃખદર્શક ચંદ્રમુખ નાટક' (૧૮૭૪)[૬], 'દ્વિસ્ત્રિયા દુઃખદર્શક નાટક' (૧૮૭૭)[૭], 'વિદ્યાવિજય નાટક' (૧૮૭૭)[૮], 'બાળવિધવા રૂપવંતી દુઃખદર્શક' (૧૮૭૭)[૯], 'કજોડા વિશે સંભાષણ' (૧૮૭૯)[૧૦], 'વસંતની વેદના' (૧૮૮૧)[૧૧], 'કજોડા દુઃખદર્શક નાટક' (૧૮૮૩)[૧૨], 'વિજયા વૈધવ્ય દુઃખદર્શક નાટક' (૧૮૮૪)[૧૩], 'બાળવિધવા દુઃખદર્શક નાટક (૧૮૮૫)[૧૪], 'સ્વયંવરોદય'

---

૧. ભાઈશંકર કાશીરામ; ૨. પાનાચંદ વિ. આનંદજી; ૩. કેશવલાલ મોતીલાલ; ૪. રૂપ-શંકર ગંગાશંકર; ૫. બાપાલાલ ભાઈશંકર; ૬. મ.ર. બાપાલાલ; ૭. દોલતરામ મનસુખરામ; ૮. છોટાલાલ બ. મુન્શી; ૯. નરભેરામ કા. દવે; ૧૦. આ. પા રાજગર; ૧૧. આત્મારામ બી. નારણજી; ૧૨. જગજીવન કા. પંડયા; ૧૩. જે. ત્રી. પટેલ; ૧૪. તિલકચંદ તા. મંત્રી.

(૧૮૮૭)[૧૫], 'કન્યાવિક્રય ખંડન નાટક' (૧૮૮૮)[૧૬], 'કન્યાવિક્રય નિષેધ દર્શક' (૧૮૮૬)[૧૭], 'દારિદ્રય દુ:ખદર્શક સુદામાનાટકાભાસ' (૧૮૯૦)[૧૮], 'સતિ લીલાવતી' (સ્ત્રી કેળવણીનાં અનિષ્ટ)[૧૯], 'ત્રાસદાયક તેરમા દુ:ખ દર્શક'[૨૦] જેવાં જુદા જુદા સામાજિક કુધારાનાં નાટકોનો કેવળ નામોલ્લેખ કરી શકાય. સામાજિક કુરૂઢિઓનો અતિશયોક્તિ-ભર્યો અને લાગણી-નીતરતો ચિતાર, સાયાસ કવિતાનો અતિરેક, સંસ્કૃત શૈલીનું આવડે તેવું--ફાવે તેવું અનુસરણ, વિષયોનું ચર્વિતચર્વણ, વિચાર-ગાંભીર્ય કે મૌલિકતાની ઊણપ, રણછોડભાઈના નમૂનાનું સગવડિયું માર્ગદર્શન અને ક્યાંક પાંગરતી રંગભૂમિની લખાવટની ઉપરક છાપ—એ આ બીબાંઢાળ 'દુ:ખદર્શક' નાટકોની દુ:ખદ ખાસિયતો. એમાં સમાજ-સુધારાની ઉત્કટ અભિવ્યક્તિની વા નાટયોપકારક વસ્તુવિધાનની અપેક્ષા રાખવી જ વ્યર્થ. પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં નાટકોના પ્રવાહમાં કેટલાક ઉત્સાહી લેખકો સાંપ્રત સમાજ-સ્થિતિ વિશે પણ સભાન થતા રહ્યા એટલી હકીકતમાં થોડું આશ્વાસન માત્ર લઈ શકાય. રણછોડભાઈએ નાટયલેખન નિમિત્તે દાખવેલી સમાજસુધારાની ધગશનું વ્યવસ્થિત અનુસંધાન હવે પછી જોવા મળશે 'રાઈનો પર્વત' (૧૯૧૩) માં.

સાલવારીની દષ્ટિએ હવે પછી આવતું ત્રીજું સામાજિક નાટક તે 'પ્રેમરાય અને ચારુમતી' (૧૮૭૬). પરંતુ આ પૂર્વેનાં બે સામાજિક નાટકો જેવું તે સુધારાઆગ્રહી નથી. સામાજિક સંદર્ભના વાતાવરણ છતાં, નાયક-નાયિકાના પ્રણયકિસ્સા નિમિત્તે રાજવંશી ખટપટનું કથાનક નાટયવસ્તુ પેટે ખપમાં લેવાયું છે. દશકા પછીના આ ત્રીજા નાટકમાં નાટય-વિધાનમાં થોડીકે પ્રગતિ સધાવાને બદલે ઊલટું કવિતા--અતિરેક વધુ વકર્યો લાગશે, કેમ કે પ્રસ્તુત નાટકમાં ક્યાંક આખા પ્રવેશો સળંગ પદ્યમાં પીરસાય છે.§ પરંતુ, પિતા-પુત્ર રોજિંદા વાર્તાલાપ માટે 'ઓખાહરણની ત્રિતાલ ચોપાઈ' પસંદ કરે† કે ચારુમતી-ચતુરી મનહર છંદમાં સંવાદ ચલાવે* અને પ્રેમરાય રાગ મારુમાં વિચાર કરે× કે માનસિંહ એકલો બેઠો દુહામાં લલકારે** એવી કવિતાની કૃત્રિમતાથી અત્યારસુધીમાં વાચકે ટેવાઈ જવું જોઈએ!

---

૧૫. ગુલાબશંકર વિ. કલ્યાણજી; ૧૬. કેશવલાલ હરિવિટ્ઠલદાસ; ૧૭. કે. વિ. ત્રવાડી; ૧૮. જ. એ. પૂજારી; ૧૯. ભગવાનલાલ બા. સૈયદ; ૨૦. ત્રિકમલાલ બાપાલાલ.

§ અં. ૧, પ્ર. ૪, પ્ર. ૬.

† અં. ૨, પ્ર. ૧.

* અં. ૨, પ્ર. ૪.

× અં. ૧, પ્ર. ૧.

** અં. ૧, પ્ર. ૨.

વળી, એક પ્રવેશમાં સ્થળ-ફેર,* ઘટનાનું કથન† અને તળપદાં પાત્રોનું ભાષાવૈવિધ્ય--એવી ચાલુ ખાસિયતો પણ પૂર્વવત્ જળવાઈ આવી જણાશે.

વાર્તા વા નવલકથા ઢબની પ્રસંગગૂંથણી વગેરેથી અન્યથા સામાન્ય ઠરતા આ નાટકના રચના વિધાનની એક વિશેષતા નોંધવાની રહેશે ખરી. મુખ્ય પંચાંકી નાટક સાથે ત્રિઅંકી આંતરનાટક ગૂંથાયું છે એટલું જ નહિ, તેમાં વળી અર્વાચીન ઠરતી પીઠ-ઝબકાર-(Flash Back) ની શૈલીનું આયોજન છે. વૃત્તાંતકથનનો આશ્રય લેવાને બદલે પ્રેમરાયની પૂર્વકથા તેના જીવનના મંગળ પ્રસંગે જ નાટકરૂપે-દશ્યસ્વરૂપે ગોઠવી આપવાનો કર્તાનો કસબ જેટલો મૌલિક તેટલો નાટ્યક્ષમ અને આકર્ષક પણ લાગવાનો.

પ્રથમ બે નાટકો જેમ સમકાલીન લગ્નાનુષંગિક પ્રશ્નોના એક જ વિષય અંગે લખાયાં હતાં, તેમ છેલ્લાં બે નાટકો સમકાલીન રંગભૂમિના વિષયાનુસંધાનમાં લખાયાં છે. પોતાના સ ્ય સહકારથી પાંગરેલી રંગભૂમિ પ્રવૃત્તિમાં પાંચ દશકા દરમિયાન ફાલેલાં વ્યવસાયિતાનાં અનિષ્ટો જોઈ રંગભૂમિ-પ્રવર્તક તરીકે રણછોડભાઈને ખેદ થાય તે સ્વાભાવિક ગણાય. વળી, પોતાની આજીવન પ્રિયપ્રવૃત્તિ અંગેનાં અનિષ્ટો પ્રત્યેની નારાજી નાટક દ્વારા જ વ્યકત કરવામાં તેમણે સૂચક ઔચિત્ય જાળવ્યું કહેવાય; એટલે, રંગભૂમિ-અભાવ અને નાટ્યનિષ્ઠાના આવા બેવડા વલણની સંનિષ્ઠા પ્રશસ્ય ઠરશે. 'પ્રેક્ષક-જનોને ગંમતની સાથે જ્ઞાન મળે એવી રૂપકના લખાણની રચના થવી જોઈએ. સારા લખનારા આ વાત લક્ષમાં રાખે છે, પરંતુ કેટલીક નાટક મંડળિઓના માલિકોને એ વાત પોષાતી નથી'§ એવા નાટ્યલેખન અંગેના પોતાના મંતવ્ય સાથે તેઓ કંઈક પરિસ્થિતિ-નિદાન પણ કરી આપે છે.

એવી રંગભૂમિ-પરિસ્થિતિ પ્રથમ કૃતિ તે 'નિંદ્યશૃંગાર નિષેધક રૂ ક' (૧૯૨૦)માં નાટ્યવિષય તરીકે ઉપયોગમાં લેવાઈ છે. 'નાટક અને સિનેમાનાં પ્રકટ થતાં અયોગ્ય દ્રશ્યો જોવાથી થઈ આવતી નિન્દ્ય શૃંગાર રસની માઠી અસર અટકાવવાના હેતુથી આ નિન્દ્ય-શૃંગાર નિષેધક રૂપકની રચના કરવામાં આવી છે.'**

---

* અં. ૩, પ્ર. ૪.

† અં. ૪, પ્ર. ૨, પ્ર. ૮.

§ 'નિવેદન', પૃ. ૭.

** 'નિવેદન', પૃ. ૭.

રંગભૂમિનાં શૃંગારી દશ્યોની માઠી અસર તથા માઠાં પરિણામ મોજીલા સ્વભાવની ગુલાબના પાત્ર નિમિત્તે નાટકનાં દશ્યો દ્વારા પ્રત્યક્ષ કરવામાં આવ્યાં છે. 'ગંમત સાથે જ્ઞાન મળે' એવા ઉદ્દેશથી પ્રવૃત્તિ કરતી 'ભારતીય નાટ્યપ્રયોગ શાળા'ના સંચાલક લલિતાનંદ તેમ જ સુજ્ઞ-સંસ્કારી નટ મધુર આ દશ્યોની યોજના ગોઠવે છે, પરંતુ એકંદરે તો સૂત્રધાર લલિતાનંદ દ્વારા રણછોડભાઈએ પોતાનાં સ્વાનુભવ તેમ જ મંતવ્યોને વાચા આપી કહી શકાય. સંસારનાં અનિષ્ટ તથા વિકૃતિ પ્રત્યે ભાવકની ઘૃણા અને અણગમો જન્માવવા, સંબંધિત અનિષ્ટોનો તાદૃશ ચિતાર આપવાની અર્વાચીન નિરૂપણ-પદ્ધતિ અપનાવતા હોય તેમ કર્તાએ 'નિંદ્ય શૃંગાર રસની માઠી અસર અટકાવવા' પ્રસ્તુત રસની માઠી અસરનો હૂબહૂ ચિતાર પ્રત્યક્ષ કરવાની શૈલી અપનાવી જણાય છે. પરંતુ ધંધાદારી રંગભૂમિનો 'નિંદ્ય શૃંગાર રસ' દશ્ય કરવામાં અતિવાસ્તવ તથા અતિશયોક્તિનું અવલંબન લેવાયું જણાય છે. પરિણામે, રુચિકરતા તથા પ્રતીતિજનકતાની દૃષ્ટિએ સમગ્ર ચિત્ર કથળી ગયેલું અને મૂળ વકતવ્ય વિકૃત થયેલું લાગે ખરું.

નાટ્યવિષયની અર્વાચીન નવીનતા છતાં, પ્રવેશક અને આમુખ, સૂત્રધાર-નટીનાં પાત્રો તેમ જ દીર્ઘસૂત્રી અષ્ટાંકી રચનાવિધાનમાં સંસ્કૃત શૈલીના સંસ્કાર સાદ્યંત જળવાયાં છે. પદ્યરચનાના પ્રમાણમાં સ્પષ્ટ ઘટાડો નોંધાય છે અને નાટ્યવિષયની આવશ્યકતા અનુસાર, હંમેશ મુજબના સાહિત્યિક છંદ-રાગોમાં નાટકી ભાવો ગૂંથી લેવાયા છે. આ સિવાય, ઘટનાપ્રધાન વસ્તુગુંફન, પાત્રચિત્રણના સાતત્યની ઉપેક્ષા, વાર્તા ઢબની કથનરીતિ વગેરેમાં પરંપરાગત ખાસિયતો પૂર્વવત્ ઊતરી આવી હોવાથી આ લાંબા ગાળા દરમિયાન નાટ્યવિધાન અંગે નોંધપાત્ર પ્રગતિ થયાનું કોઈ સૂચન મળશે નહિ. રેલવેના ડબાના પ્રસંગો, વાઘ-વાઘણનો શિકાર તથા ગુનેગાર અને પોલીસોની ઝપાઝપી જેવી અસંભવ પ્રસંગપરંપરા, વ્યવસાયી રંગભૂમિ પર પ્રેક્ષકોની ઉત્તેજના પોષવા પીરસાતી અતિરંજકતાના અનુકરણરૂપે આલેખાઈ હોય એમ નાટ્યવિષયના સંદર્ભમાં માની શકાય ખરું, પરંતુ કર્તાનાં અગાઉનાં નાટકોના ઉપલક્ષ્યમાં આવું ઘટનાતત્ત્વ શૈલી-ઊણપ તરીકે પણ નોંધી શકાય. કેટલાક નાના પ્રવેશોની સંખ્યા અને યોજના પણ નિરર્થક લાગ્યા વિના નહિ રહે.* આવા પ્રવેશોમાં સ્થળ-સમયના ફેરફાર વિના, પાત્રના જવા સાથે નવો પ્રવેશ યોજાયો જોવા મળે છે. પ્રવેશ-ફેર ગોઠવવાને બદલે અમુક પાત્ર 'જાય છે' (Exits) એમ સૂચવી પ્રવેશ-સંખ્યામાં કાપ મૂકી શકાત. તેઓ આ અંગે 'ટેબ્લો' (લેખકનો શબ્દ-'સ્તંભીકરણ') પ્રયોજે છે એ પણ નવીનતા ગણાય.

---

* જેમ કે અં. ૧, પ્ર. ૩, પ્ર. ૪.

નાટયવિષય જેવી રચનાવિધાનની વિશિષ્ટતા મળી આવશે તેના આંતર-નાટક 'ઉપાંક', 'ન્યાય અંક' અને 'સમાપન' માં. તેમાંનું ઘટનાતત્ત્વ બાજુએ રાખીએ તો, આંતર-નાટકની બેવડા મંચની અતિ-અર્વાચીન ગોઠવણ તેમની રંગભૂમિ-સૂઝ અને દુરંદેશિતાની નિદેશક ગણી શકાય. રંગભૂમિ-ઉત્કર્ષની તેમની ચિંતા અંગે જેમ આ નાટક તેમ તેનું 'નિવેદન' પણ મહત્ત્વનું ગણવું જોઈએ કેમ કે રંગભૂમિ-પરિસ્થિતિના તાદૃશ ચિતારરૂપ નાટકની પુરવણી જેવા 'નિવેદન'માં સ્વાનુભવના તારણ પેટે તેમણે નિદાન-નુસખા સૂચવ્યા જણાય છે. તમામ નાટકમંડળીઓ વચ્ચે રજૂઆત અંગે એક સમાન ધોરણ, વિદ્વાન લેખકોનાં નાટકો ભજવવાનો આગ્રહ અને નાટયકાર, સંચાલક તેમ જ લેખક વચ્ચે સહયોગ-સુમેળ—તેમના આ ત્રણ મુદ્દા અંગે વ્યવસાયીઓએ તાત્કાલિક કોઈ વિચાર કર્યો ન હોય એ કદાચ સ્વાભાવિક લાગશે, પરંતુ વર્તમાન રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ પણ તેમાંથી માર્ગદર્શન મેળવી શકે ખરી. રણછોડભાઈની સામાજિક દાઝનું સાતત્ય રમણભાઈ અંગે, તો રંગભૂમિ-દાઝનું સાતત્ય શ્રી ચન્દ્રવદન મહેતા વિશે, ખાસ કરીને 'ધરાગુર્જરી' (૧૯૪૪) માં, ઉત્કટ અભિવ્યકિત પામતું જણાશે.

આ વિષય-શ્રેણીના બીજા અને કર્તાના છેલ્લા નાટક 'વંઠેલ વિરહાનાં કૂડાં કૃત્ય' (૧૯૨૩) માં પ્રથમ નાટકની, દેશનિકાલ પામેલી દુરાચારી વિરહાનાં, નિકોબાર સુધીના પ્રવાસ દરમિયાનનાં 'કૂડાં કૃત્ય' આલેખાયાં હોઈ વિષયની નાટયોચિતતા અનુપલબ્ધ રહે છે, પરંતુ રચનાવિધાનની કેટલીક નવીન વિશેષતા નોંધવાની થાય છે. 'પાત્ર પરત્વે જુદાં જુદાં ઉપરૂપક રચ્યાં'* હોવાથી કથાનકની ઘટનાસૃષ્ટિ પાત્રવાર સ્તબકમાં વહેંચાઈ ગઈ જણાશે. જો કે એથી નવલકથા ઢબની પ્રસંગપ્રચુરતા તેમ જ ત્વરિત કાર્યવેગમાં ભાગ્યે કોઈ ફેર પડયો છે. આ આયોજન નિમિત્તે ઉમેરાયેલાં 'ગુલાબનો ગુંચવારો' તથા 'ભાણજીનો ભવાડો' નામનાં બે ઉપરૂપક તથા 'અમદાવાદી ગર્ભાંક ' તથા 'મોહપુરીમાં ગર્ભાંક' નામના બે ગર્ભાંક તેમાં અમદાવાદ અને મુંબઈના સમકાલીન સમાજપ્રવાહો વિષય સાથે ગૂંથાઈ લેવાયા હોવાથી રસપ્રદ વાચન જરુર પૂરું પાડી શકે. ડાહ્યાભાઈના વંડામાં તથા અન્ય સ્થળે ભજવાતી ભવાઈનો ચિતાર, તેની સસ્તી લોકપ્રિયતા અને બીભત્સતા, સમકાલીન પ્રેક્ષકમાનસ, છબીઘરો બાંધવા અંગે સંસ્થા-માલિકોની ઘેલછા, નાયકોના અભિનયની અતિરંજકતા વગેરેના સટીક ઉલ્લેખોના કારણે 'અમદાવાદી ગર્ભાંક' અને ખાસ કરીને તેમાંનું 'નફ્ટના નફ્ટવેડા' અગાઉના નાટકના વિષયાનુસંધાન નિમિત્તે તથા તત્કાલીન નાટયરંગો તેમ જ કર્તાના ભવાઈ-અભાવ ખાતર ખાસ ઉલ્લેખપાત્ર ઠરે છે.

---

* અં. ૧; પ્રસ્તાવના.

નાન્દી ઢબની પ્રસ્તાવના, મધુર-લલિતાનંદનું ઉદ્‌બોધન, ગર્ભાંક-ઉપરૂપકોનું આયોજન જેવી ખાસિયતો હવે તો તેમના શૈલી-સાતત્ય પેટે નોંધવી રહી! આગલી કૃતિની જેમ પદ્ય-રચનાનું પ્રમાણ ઘટેછે, પરંતુ આમાં ભજન-પ્રાર્થનાનું પ્રમાણ નોંધપાત્ર લાગવાનું. ભરદરિયે ત્વરાથી સ્ટીમલોંચ ચાલે,* ખોદકામ થાય અને ભોંયરું નીકળી આવતા, ચાર ચરુને ફેણ માંડી વીંટળાયેલો નાગ જોવા મળે† તથા રેલવે ટ્રેન આવી પહોંચે§ એવી એવી અસંભવિત દૃશ્યપરંપરા, એકના એક પ્રવેશમાં સ્થળફેર× અં. ૨ના ગર્ભાંકના તથા ઈતર નાના-બિનજરૂરી પ્રવેશોનું સંકલન, ઘટનાપ્રધાન વિષયમાંડણી અને ઔચિત્યના ભોગે આવતી પ્રાકૃત પાત્રો (નાખુદા, સોમલો, રંગલી તથા દારોગા) ની તળપદી લોકબાની જેવી શૈલી—વિશેષતાઓ આ છેલ્લા નાટકમાં એટલા માટે નોંધવાની રહેશે કે એ નિમિત્તે, રણછોડભાઈની કારકિર્દીમાં તેમની લાક્ષણિક નાટ્ય-લખાવટ સાદ્યંત રૂઢ થયેલી હતી એવું તાત્પર્ય કાઢી શકાશે.

આ પાંચ નાટકો પૈકી એક રજવાડી 'રોમાન્સ' ને અપવાદ ગણીએ તો, પૂર્વાર્ધનાં બે લગ્નવિષયક નાટકો તથા ઉત્તરાર્ધનાં બે રંગભૂમિવિષયક નાટકો દ્વારા તેમની સાંસારિક-સાંસ્કૃતિક સભાનતાની પ્રતીતિ મળવા ઉપરાંત સમકાલીન પ્રશ્નોની આલોચના તથા અર્થસાધક અભિવ્યક્તિ અર્થે નાટ્યસ્વરૂપના મહત્ત્વનો સૌ પ્રથમ વ્યવસ્થિત સ્વીકાર થયેલો પણ જોઈ શકાશે.

ઈતિહાસ-પુરાણની સામગ્રીનાં નાટકો નિજી શૈલી વડે તૈયાર કરીને રંગભૂમિ પરથી લોકપ્રિય બનાવ્યાં નર્મદે. ત્યારના નિરક્ષર પ્રેક્ષકવર્ગની વણકેળવાયેલી રુચિને અતિરંજકતાથી આંજી નાખવાની તથા આકર્ષી શકવાની સુવિધા કરી આપતાં આવાં પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં નાટકોની રંગભૂમિ તરફથી ઉત્તરોત્તર માર્ગ ઊભી થતી રહી. આ પ્રકારની મબલખ તૈયાર સામગ્રીમાંથી નાટક ઉપજાવવાનું સરળ પડતું હોવાથી ઐતિહાસિક-પૌરાણિક નાટકોની એક લાંબી પરંપરાનો ઉદ્‌ભવ થાય છે; એ અંગે અગાઉ ઉલ્લેખ કરાયો છે.

આવી પ્રવર્તમાન પરિસ્થિતિમાં રણછોડભાઈનાં પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં નાટકો મળે છે તેથી તેમની મનોવૃત્તિ ગતાનુગતિક હતી એવું સીધું તાત્પર્ય કાઢવું ઉચિત નહિ જણાય.

* અં. ૧, પ્ર. ૪.

† અં. ૨, પ્ર. ૨.

§ અં. ૨, પ્ર. ૫.

× અં. ૧, પ્ર. ૬.

પ્રેક્ષકને 'ગંમત સાથે જ્ઞાન' આપવાની નિજી નીતિના ઉપલક્ષ્યમાં વા સમાજજીવનનાં સફળ નાટકો લખ્યાં પછી વિષયવૈવિધ્ય ખાતર તેઓ રસાળ-બોધક સામગ્રી તરફ વળ્યા હોય એમ બને.

'મહાભારત અંતર્ગત નળોપાખ્યાન ઉપરથી' રચાયેલું 'નળ-દમંયતી નાટક' (૧૮૯૩) રંગભૂમિ પર ત્રણસોથી વધુ વખત ભજવાયું હતું એવો ઉલ્લેખ રણછોડભાઈની નેમ તથા શૈલી અને રંગભૂમિ-પરિસ્થિતિ વિશે ઘણો અર્થસૂચક પ્રકાશ પાડી જશે. આ સુપ્રસિદ્ધ આખ્યાનની વિષય-પસંદગીમાં તેની લોકપ્રિયતા ઉપરાંત વસ્તુગત ઘટનાપ્રચુરતા તેમ જ ચમત્કૃતિઓ પણ લક્ષમાં લેવાઈ હોવી જોઈએ. તેમની દીર્ઘસૂત્રી નાટ્ય શૈલીને પ્રસંગપૂરણી અને કાર્યવેગવાળું કથાનક માફક આવે છે એ પણ ખરું. કલિ અને દ્વાપરનો અધ્ધર પ્રવેશ,[1] પરીનું આકાશમાર્ગે આગમન,[2] વાઘ-રીંછનો નળ સાથે ભેટો,[3] પારધીનું પૃથ્વીમાં ઊતરી જવું,[4] અજગરનું દમયંતીને ગળી જવું,[5] દમયંતી અને સિંહનો ભેટો,[6] આશ્રમનું અલોપ થવું,[7] હાથીઓના જૂથનું આગમન અને તેનો કચ્ચરઘાણ[8] અને દેવતાનું આકાશમાર્ગે આગમન અને અંતમાં ઉડ્ડયન,[9] જેવી વાચકની કલ્પનાને કુંઠિત કરતી પ્રસંગ-પરંપરા પૈકી કેટલાક પ્રસંગોના ચમત્કારસભર ઘટનાતત્ત્વ તેમ જ દૃશ્ય-અતિરંજકતા દ્વારા અર્ધદગ્ધ પ્રેક્ષકની મનોરંજન-ભૂખ ન સંતોષાય તો નવાઈ! નિરર્થક પ્રવેશો[10] તથા એક જ પ્રવેશમાં સ્થળફેર[11] જેવાં ચીલાચાલુ શૈલી તત્ત્વો પણ ડોકાયાં વિના નથી રહ્યાં. ઘટનાપ્રધાન વિષયનિરૂપણ અને વધારામાં કલિનું ચાલકબળ જેવું આયોજન એટલે અગાઉ મુજબ પાત્રચિત્રણની અપેક્ષા રાખવી પણ નકામી. વિદૂષકની અર્થહીન શબ્દરમતનું પ્રાકૃત હાસ્ય, પારધી અને તેના સોબતી જેવાં નીચલા થરનાં પાત્રોની તળપદી બોલી અને ઝીંઝોટી- આશાવરી, પીલુની ઠૂમરી, રામગ્રી, કલ્યાણ, મેવાડો તથા કાફી જેવા રાગો તેમ જ ભુજંગી, અડિલ, લાવણી, મનહર, હરિગીત, લલિત જેવા છંદો તથા દુહાનું પદ્યવૈવિધ્ય-આ તમામ વાનગી રાબેતા મુજબની ગણાય! દમયંતી-ત્યાગના પ્રસંગે ચુપકીદીથી ચાલ્યા જવાને બદલે નળ પોતાનો શોક કલ્યાણ રાગમાં વ્યકત કરે[12] અને પ્રાકૃત-પાત્ર પારધી મેવાડી રાગમાં લલકારે[13] એ બે પ્રસંગો કાવ્ય-ઔચિત્યની ઊણપની ચાલુફરિયાદ પેટે નમૂના ખાતર ટાંકી શકાય.

---

૧. અં. ૧; પ્ર. ૧. ૨. અં. ૧; પ્ર. ૩. ૩. અં. ૨; પ્ર. ૧. ૪. અં. ૩; પ્ર. ૩. ૫. એજન ૬. એજન ૭. અં.૩; પ્ર. ૪, ૮. અં. ૩; પ્ર. ૫, ૯. અં. ૬; પ્ર. ૪. ૧૦. અં. ૧., પ્ર.૨; અં. ૨. પ્ર. ૨; અં. ૩; પ્ર. ૧; અં. ૪; પ્ર. ૧, ૧૧. અં.૧; પ્ર. ૩. ૧૨. અં. ૧; પ્ર. ૨. ૧૩. અં. ૨; પ્ર. ૩.

'માર્કંડેય પુરાણની કથા ઉપરથી' લખાયેલ 'મદાલસાં ને ઋતુધ્વજ' તથા 'હરિવંશ ઈ.યાદિની કથાને આધારે' રચાયેલ 'બાણાસુર મદમર્દન' એક જ સાલ (૧૮૭૮)માં પ્રગટ થતાં હોવાના કારણસર તથા રાબેતા મુજબનાં તમામ શૈલી-લક્ષણોના કારણે એક સાથે વિચારવાં ઠીક ગણાય. સંસ્કૃત શૈલીની ખાસિયતો તેમજ વાર્તાઢબની દીર્ઘસૂત્રી કથન-રીતિ અંગે સોદાહરણ વિગત-ચર્ચા કરવાનુ હવે ભાગ્યે જ ઉચિત ગણાય ! અલબત્ત, 'બાણાસુર મદમર્દન'ની વિશેષતા ખાતર નાનામાં નાના પ્રવેશોનો વિક્રમ નોંધી શકાય;* એવો વિક્રમ 'મદાલસા અને ઋતુધ્વજ' અંગે મળી રહેશે તેનાં પાત્રોનાં આકાશી ગમના ગમનમાં. આ ઉપરાંત 'અધ્ધર' પ્રવેશો તેમ જ ઘટના; અનિરુદ્ધની પરાક્રમ-ગાથા§ તથા યુદ્ધ-પ્રસંગો† નિમિત્તે અદ્‌ભુત રસનાં દશ્યોનો ખડકલો; કાફી રાગમાં કામધેનુની વિનંતી-પૂજા × અને સવૈયો, એકત્રીસો, કવિત, ગીતિ તથા સોરઠામાં અનિરુદ્ધના શોકોદ્‌ગારો○ જેવા અનેક પ્રસંગોનો કવિતા-અતિરેક તેમ જ તેનો દુર્વિનિયોગ; દેવી પાત્રોના ઉદ્‌ગારોથી પાત્રગૌરવ તથા ભાવનાસૃષ્ટિના ઔચિત્યની વિકૃતિ; પાતાળલોકના દૈત્યોની અશુદ્ધ ગુજરાતી તેમ જ નારદ અને અનુચરોની એકસરખી ગામઠી લઢણ, વિદૂષકના હાસ્યની શબ્દાળુતા તથા પ્રાકૃત પાત્રો (ચંડાળ અને ચંડાળણી)ની ગ્રામ્યતા દ્વારા ઉદ્‌ભવતી વાતાવરણની સંકરતા—બંને નાટકોમાં આવી અગ્રાહ્ય તેમ જ વિવેકચ્યૂત વિચિત્રતાઓથી ઉપસ્થિત થતા રસાતિરેક કે અપરસમાં વણકેળવાયેલો પ્રેક્ષક તળબોર થઈ શકે એમ કદાચ બીતાં બીતાં કહી શકાય, પરંતુ આ કલ્પનાતીત માયાવી સૃષ્ટિમાં અટવાતો-અટવાયેલો વાચક તો અ-વાચક થયા વિના ન રહે ! અલબત્ત ધીરજ ધરનાર વાચકને બંને નાટકમાં કંઈક રાહત જડી રહે ખરી! ઋતુધ્વજની સ્વગતોક્તિ** તથા શોકોદ્‌ગારો§§ ની નાટયોચિતતા તથા તત્પૂરતી તેના પાત્રચિત્રણની જીવંતતામાં આવું આશ્વાસન લઈ શકાય. વળી, યોધ્ધો મેળવવાની અભિલાષાથી બાણાસુર મહાદેવ પાસે 'વર' માગવા જાય છે એ પ્રસંગયોજનામાં@ ઓખાના વરની શોધ પણ સમાઈ

* અં. ૨; પ્ર.૨ ઉપરાંત ઓખા પૂજન કરવા જાય છે તેનો દશ લીટીના અહેવાલનો પ્રવેશ—અં. ૨; પ્ર. ૪. અને સેનાપતિની કૂચનો પ્રવેશ-અં. ૭; પ્ર. ૬.

§ અં. ૬; પ્ર. ૫.

† અં. ૬; પ્ર. ૮, પ્ર. ૧૦.

× અં. ૧; પ્ર. ૧.

○ અં. ૬; પ્ર. ૨.

** અં. ૩; પ્ર. ૨. ('મદાલસા અને ઋતુધ્વજ').

§§ અં. ૫. (એજન).

@ અં. ૨; પ્ર. ૩. ('બાણાસુર મદમર્દન').

હોવાથી નાટયવસ્તુમાં ઉપસ્થિત થતો વિધિહાસ (Irony) નાટયોચિત અવશ્ય લાગશે; પરંતુ આવા જવલ્લે જોવા મળતા નાટયલક્ષણ અંગે એવું પણ કહી શકાય કે આવો વિધિહાસ હેતુપૂર્વક પ્રયોજાયો હોય એ કરતાં 'વર' અંગે શબ્દરમત ગોઠવાઈ હોય એમ પણ બને !

તેમનું એકમાત્ર ઐતિહાસિક નાટક 'વૈરનો વાંસે વશ્યો વારસો ' (૧૯૨૨) વૈરબુધ્ધિના વંશપરંપરાગત સંસ્કારો આલેખતા ફ્રાન્સના ઈતિહાસ-પ્રકરણના આધારે રચાયું છે. છળકપટ, પ્રેમશૃંગાર, કાવાદાવા તથા ખૂનરેજીથી ભરપૂર ઈતિહાસ-સામગ્રી તેમની ઘટનાલક્ષી શૈલીને ખસૂસ માફક આવે. સામાજિક તથા પૌરાણિક નાટકોમાં સાદ્યંત જોવા મળતી રહેલી શૈલીની વિલક્ષણતા પ્રસ્તુત ઐતિહાસિક રચનામાંથી ફરીથી તારવી આપવા કરતાં આ પણ બીબાઢાળ બન્યું છે એટલું કહેવું પૂરતું થશે. અલબત્ત, આન્તર પ્રવેશ તેમ જ સ્તંભીકરણ દ્વારા દશ્ય-સમાપન યોજવામાં તેમણે રચનાવિધાન અંગેનો નવીનતાશોખ જાળવી રાખ્યો કહેવાય.

આ આદ્યનાટયકારની અર્ધી સદી ઉપરાંતની નાટયલેખનપ્રવૃત્તિ સાથે ગુજરાતી નાટકના પ્રથમ પ્રકરણની સમાપ્તિ થઈ ગણાય. લગભગ છ દસકાની સુદીર્ઘ કાર્કિદી છતાં તેમનાં નાટકોમાં સમર્થ કે સાંગોપાંગ સફળ નાટયશૈલી, પ્રગતિશીલ પરિપકવતા વા અનુકરણીય સિદ્ધહસ્તતા જોવા મળશે નહિ. પરંતુ, તેમને સાહિત્યસન્માન તેમ જ રંગભૂમિ-પ્રતિષ્ઠા અપાવતાં બે પ્રારંભિક નાટકો દ્વારા તેમણે સમાજવિષયક તથા 'દુ:ખદર્શક' નાટકોની પરંપરાને પ્રેરણા આપી કહી શકાય. પણ સમકાલીન જીવનનાં નાટકોમાં અવારનવાર જોવા મળતો સામાજિક જાગૃકતા તથા રંગભૂમિ-સભાનતાનો સમન્વય પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં નાટકોમાં સાહિત્યિક કૌતુકપ્રિયતા અને વ્યવસાયી ઢબની દશ્ય-અપેક્ષામાં અટવાઈ ગયો લાગશે. છતાં, નાટકોની વિગત-ચર્ચામાં જોયું તેમ, તેમનાં ત્રિવિધ સામગ્રીનાં નાટકોમાંથી રણછોડભાઈની નિજી નાટયશૈલી અને લગભગ લાક્ષણિક સાતત્ય શોધવાનું દુષ્કર બનશે નહિ. અંક, દશ્ય, સંવાદ તથા રચના-વિધાનનાં ઈતર સૂચનોથી સ્ફુટ થતો નાટકનો બાહ્યાકાર, પાત્ર-પ્રસંગના નાટયસંદર્ભ વગર છૂટા હાથે પીરસાયેલી સામાન્ય કોટીની કવિતા અને આરંભથી અંત સુધીના કથાનકનું ક્રમબદ્ધ, પ્રસંગપ્રચુર-રસપ્રચુર નવલકથા ઢબનું સુદીર્ઘ માળખું—એમ કહી શકાય કે આદ્ય નાટયકારે નાટક, કવિતા તેમ જ નવલકથા એમ ત્રણે સાહિત્યસ્વરૂપોની સ્વસૂઝ પ્રમાણે એકસાથે મિલાવટ કરી દેખાડી ! વળી, નાટકની વ્યાવર્તક લાક્ષણિકતાઓ અંગેની આ ગાળાના લેખકવર્ગની સમજ-ગેરસમજ બાબતમાં પણ તેમનાં નાટકો પ્રતિનિધિ જેવાં

અણાય. પ્રાકૃત પાત્રો, તેમની તળપદી અશિષ્ટતાયુક્ત ગામઠી લોકલઢણ, તજ્જન્ય સ્થૂલ શબ્દાળુ હાસ્ય તથા પ્રેક્ષકરુચિની સભાનતામાં લોકનાટયપરંપરાની, સમકાલીન જીવનના પ્રશ્નો નાટયવિષય બનાવી અસરકારક અભિવ્યક્તિ સાધવામાં અને રંગભૂમિ-રંજૂઆત દ્વારા લોકમાનસને જાગૃત કરવાની નેમમાં પાશ્ચાત્ય અર્વાચીન નાટયપરંપરાની અને નાટકનાં બાહ્ય તથા આંતરિક બંધારણમાં સંસ્કૃત તથા વ્યવસાયી પરંપરાની એમ ચતુર્વિધ શૈલીના સંસ્કારોનો સમન્વય તેમની નાટયલખાવટમાં જણાશે ખરો: કર્તા આવી હકીકત-થી સભાન હોય કે શૈલી-લક્ષણોનો આવો સુમેળ પ્રયત્નપૂર્વક યોજાયો હોય એમ તો ન બને; પરંતુ નાટયવિધાનની ઘણી ઊણપ છતાં, તેમનાં નાટકો આજે અભ્યાસવિષય ગણાતાં હોય તો તેનું કારણ આ પણ ખરું. આ વિલક્ષણ મિશ્ર શૈલી ભલે સમર્થ નાટયપરંપરા ન જન્માવી શકી, પરંતુ સાંપ્રતકાળના શિખાઉ નવોદિતોને નાટયલેખન માટે તાત્કાલિક પ્રેરણા અને માર્ગદર્શન મળ્યાં હોય કે ઊગતી રંગભૂમિને 'ગંમત સાથે જ્ઞાન' આપતાં બહુધા શિષ્ટ નાટકો મળ્યાં હોય તો તે રણછોડભાઈની નાટયનિષ્ઠ કલમ દ્વારા. તેમનાં ડઝન નાટકોમાંથી આજે ભલે એકાદ-બે નાટક રસપ્રદ જણાય પરંતુ તેમના નાટયપુરુષાર્થ દ્વારા લખે-વાંચવે-જોવે અરસિક ગુજરાતી સામાજિક અને લેખકો નાટયાભિમુખ બનતા થયા એ તેમની સુદીર્ઘ કારકિર્દીનું મહત્ત્વનું સુફળ ગણાય. ગુજરાતીમાં નાટયલેખનનો પ્રસાર વધવાના પરિણામ નિમિત્તે નાટયસ્વરૂપ-શૈલીની દુર્દશા ઓછી નથી થઈ, પરંતુ ગુજરાતી સાહિત્યમાં 'નાટકવિષય' કંઈક વૈવિધ્યપૂર્વક ખેડાતો થયો અને અન્ય સાહિત્યપ્રકારો સાથે સરસાઈ કરતો થયો તે આદ્ય નાટયકારનાં ઉત્સાહ-નિષ્ઠાને કારણે. સાંપ્રત પ્રશ્નોને નાટકમાં વાચા આપવાનું તેમનું પ્રસ્થાન મહત્ત્વનું પ્રદાન માનીએ તોપણ ગુજરાતી નાટક લખનારાને તો ઉત્પાદ્ય કરતાં પ્રખ્યાત સામગ્રીનું વિશેષ આકર્ષણ રહ્યું જણાશે. અઢળક ઉપલબ્ધ સામગ્રી, શ્રમ વગર મનસ્વી ઉપયોગ કરવાનું અબાધિત સ્વાતંત્ર્ય, દશ્યતત્ત્વપોષક અને રસપ્રચુર માવજતની મોકળાશ અને અતિરંજક તથા નાટકી વ્યવસાયી રંગભૂમિની માગ જેવાં તાત્કાલિક કારણોસર ઈતિહાસ-પુરાણની સામગ્રીનો વિવેકહીન દુરુપયોગ કરવાની પરંપરાનો ઉદ્‌ભવ થયો તેનો અગાઉ ઉલ્લેખ કરાયો છે. નાટયલેખનની આવી અરાજક અવસ્થામાં પ્રખ્યાત વિષયસામગ્રીનો સૌ પ્રથમ સાહિત્યવિવેકપૂર્વક તેમ જ રંગભૂમિદૃષ્ટિથી કલોચિત-કલ્પનાશ્રયી ઉપયોગ કરી બતાવનાર નાટયકાર તે મણિલાલ નભુભાઈ દ્વિવેદી.

———

નવું

સમન્વયી નાટ્યકાર

નગીનદાસ તથા રણછોડભાઈ દ્વારા ગુજરાતીમાં નાટયારંભ સામાજિક રચનાઓથી થયો હોવા છતાં આરંભના દસકામાં જ નર્મદથી નાટયવિષયનો મુખ્ય પ્રવાહ ઈતિહાસ-પુરાણ તરફ વળ્યો જોવા મળે છે. વળી, અગાઉ જોયેલાં કારણોસર પ્રખ્યાત નાટકોની શૈલી એવી-એટલી લોકપ્રિય તેમ જ લેખકપ્રિય નીવડતી આવે છે કે માત્ર ઈતિહાસ-પુરાણનાં પ્રતાપી પાત્ર વા રસોત્પાદક પ્રસંગ નિમિત્તે જ નાટક રચી શકાય એવી માન્યતા પણ બંધાતી જણાય છે. નાટક પૂરતી નર્મદે કલમ મૂકી અને મણિલાલે ઉપાડી એવો જોગાનુજોગ જળવાયેલો પણ જડી રહેશે. તેમની નાટયલેખન કારકિર્દીમાં નર્મદ જેવું બીજું સામ્ય જડી આવશે તે મણિલાલનો રંગભૂમિ-સંપર્ક. એટલે નર્મદીય પરંપરાનું બેવડું અનુસંધાન અહીં જળવાઈ રહ્યું એમ લાગે; પરંતુ આટલા ઉપલક સામ્ય સિવાય બંનેની શૈલીમાં આત્યંતિક તફાવત વિશેષ જણાવાનો. પ્રખ્યાત સામગ્રીની રસસંકર અને નાટકી રચનાઓના પ્રસારના અરસામાં મણિલાલ નભુભાઈ દ્વિવેદીએ ઈતિહાસ-વિષય નાટયબદ્ધ કર્યો, પરંતુ આ પરંપરાથી પર જઈને.

મણિલાલને ગુજરાતી સાહિત્યમાં સૌપ્રથમ સત્કાર અપાવનાર, સમકાલીન વિવેચકવર્ગ તરફથી આવકાર પામનાર અને સાહિત્ય તથા રંગભૂમિક્ષેત્રે એકસરખી ખ્યાતિ મેળવનાર પ્રથમ નાટક 'કાન્તા' (૧૮૮૨)નું વિષયબીજ ઈતિહાસાશ્રિત હોવા છતાં-તેની રચના 'ઈતિહાસ, સ્વાનુભવ અને કલ્પના'ના મિશ્રણથી થયેલી છે. મહીપતરામના 'વનરાજ ચાવડો'માંથી પ્રેરણા મળી તે અગાઉ 'ગુજરાતના રાજા જયશિખરીનું મરણ તથા વનરાજનો જન્મ એ નાટકરૂપે ગોઠવવાં એવી' તેમની કલ્પના હતી.* પરંતુ વિમલાના સતી થવાના, મૂળ કથાનકનાં કારણ વિશે અસંભવિતતા જણાવાથી અને 'મૈત્રીની ખરીખોટી હાલતનું વર્ણન કરવાના, તથા સેવકની અધમતા દર્શાવવાના હેતુથી' તેમણે નામ, પાત્ર તેમ જ પ્રસંગ અંગે ફેરફાર ગોઠવ્યા હોઈ 'આ નાટક ન કલ્પિત રહ્યું ને ન ઐતિહાસિક રહ્યું'§

તૈયાર ઈતિવૃત્તનું યથાવત્ પ્રસંગસંકલન ગોઠવી દેવાની ઘરેડને બદલે ઉપલબ્ધ સામગ્રીમાં નાટયોપકારક ઉમેરણ કરી તેમણે સૌ પહેલો વ્યકિતત્વલક્ષી નાટયસૂઝનો પરિચય આપ્યો

---

* પ્રસ્તાવના; પૃ. ૧૪.

§ એજન, પૃ. ૧૫.

ગણાય. હરદાસ, રત્નદાસ તેમ જ તરલાનાં પાત્રો અને હારછેદનના પ્રસંગના સ્વકીય ઉમેરણની 'કાન્તા'ના નાટયવિધાન તથા રસમાવજત પરત્વે નિર્ણાયક અસર પડવા ઉપરાંત એ નિમિત્તે આ 'કલ્પિત પ્રકરણ' માં સ્વાનુભવનું રસપ્રદ તત્ત્વ પણ આવી ભળ્યું. 'મૈત્રીની ખરીખોટી હાલતનું વર્ણન' હરદાસ-સુરસેનના સંબંધ અંગે તેમ જ 'સેવકની અધમતા'નો ચિતાર રત્નદાસ-કરણના ઉપલક્ષ્યમાં જોઈ શકાય. પોતાને અભિપ્રેત સ્વહિત ખાતર અન્યનું અહિત કરવા પ્રવૃત્ત થતી આ સ્વાર્થાંધ ત્રિપુટીના વિચાર-વર્તનને નાટયવસ્તુના સુયોજિત કાર્યવેગ તેમ જ કરુણ ઉપચય અર્થે સહેતુક કામે લગાડી કર્તાએ જાણે પોતાના પાત્ર-ઉમેરણનું નાટય-ઔચિત્ય દર્શાવી આપ્યું છે. હરદાસ, તરલા તથા રત્નદાસ અનુક્રમે સુરસેન, કાન્તા અને કરણનાં ચાલકપાત્રો તરીકે યોજાયેલાં જોઈ શકાય.

સુરસેન ખમીરવંત ક્ષત્રિય તથા ઉદાત્ત પ્રણયી હોવા છતાં પ્રસંગપારખુ સ્વસ્થતાની તેના સ્વભાવ વિશે ઊણપ વર્તાવાની. યુદ્ધમાંથી પાછા ફરેલા પરાજિત સુરસેનને કરણનો વિશ્વાસ જીતવા તાત્કાલિક બંદીખાનામાં જવાની 'સૂક્ષ્મ દષ્ટિ' ની સલાહ* આપી, હરદાસ તેમાં સહકાર આપવા તૈયારી દર્શાવે છે એ બિંદુ તે વસ્તુપ્રવાહનો કારુણ્યમૂલક વળાંક. હરદાસ પોતાનો હિતેચ્છુ નથી છતાં તેની સલાહ અનુસાર તેની તરકીબમાં સામેલ થઈ અનિશ્ચિત પરિણામવાળું પગલું ભરવું એ સુરસેની ક્ષાત્રીવટ-સભાનતા સાથે સુસંગત જણાશે નહિ. તે સીધો યૌવનશ્રી તથા કાન્તા પાસે પહોંચી ગયો હોત અથવા ગુસ્સામાં કરણ ઉપર હુમલો પણ કરી લીધો હોત તો કદાચ અંતિમ વિધ્વંસ ટાળી શકાત. વળી, બંદીખાનામાંથી નાસી છૂટયા બાદ, કાન્તાની ભાળ કાઢવા નિમિત્તે વિરહાવસ્થામાં નિરર્થક સમય બગાડવો એ તેના પ્રણયસ્વભાવની વિવશતા ગણાય. એટલે બે મહત્ત્વના નાટયમોકા પર, ક્ષત્રિય તથા પ્રણયી તરીકે નાયકની વર્તણૂક અંગે સ્વભાવસાતત્યની ઊણપની ફરિયાદ કરી શકાય. પરંતુ ગ્રીક ટ્રૅજેડીના કમનસીબ નાયક (Tragic Hero) તરીકે પણ તેનો પાત્રાલેખ વિચારી શકાય. આવા નાયકની જેમ તે લાગણીવિવશતાના સ્વભાવદોષથી પીડાતો હોય એમ બને. ઉપરાઉપરી આઘાતોથી 'અસ્તવ્યસ્ત થઈ ગયેલા' સુરસેનના માનસનો હરદાસ જેવું ખલપાત્ર લાભ લેવા લલચાય અને લાભ લઈ શકે એ વિધિનિર્માણ ખરું; એ પણ ખરું કે વ્યકિતના આચાર-વિચાર સ્વપર્યાપ્ત ન હોઈ સુરસેનના કૃત્યમાં હરદાસના વિચારોની અસર પડે એવું કંઈક માનસશાસ્ત્રીય આયોજન ગોઠવાયું હોય પરંતુ તેના આત્મવિનાશનું યથાર્થ કારણ તો ક્ષત્રિય યોદ્ધા તથા સ્વસ્થ-રસિક પ્રણયી તરીકેના પાઠમાં બબ્બે વાર વ્યકત થતી લાગણી-વિવશતાની વ્યકિતગત નબળાઈ જ. આમ, 'કાન્તા' માં સુરસેન-નિમિત્તે પ્રથમ વાર

* અં. ૧; પ્ર. ૬.

પાશ્ચાત્ય પરિપાટીના કરુણ નાયકની પાત્ર-વિભાવના ઉપલબ્ધ થાય છે એ હકીકત સૌથી મહત્ત્વની ગણાય. વળી, પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં નાટકોમાં પાત્રાલેખન વિશે ઉલ્લેખ કરવો પડતો હોય તો કદાચ પહેલી વાર !

બીજું સ્વકલ્પિત પાત્ર તે તરલાનું. હરદાસ જેવી જ સ્વાર્થબુદ્ધિથી પ્રેરાઈ તે, કરણના અંતઃપુરમાં રહી તરલાને ચલિત કરવા પ્રવૃત્ત થતી જણાય છે.* તરલા કાન્તાને પ્રથમ કરણને શરણે જવાની અને પછી યુક્તિપૂર્વક છટકી જવાની યોજના સમજાવે છે એમાં પણ હરદાસની સલાહ જેવું સામ્ય જણાવાનું. પરંતુ સુરસેન કરતાં કાન્તાની એ વિશિષ્ટતા ગણાય કે તરલા જેવા ખલપાત્રની મનોવૃત્તિ પામી જઈ તેની સલાહ તે નકારી કાઢે છે; અલબત્ત તેમ કરવાથી કરુણ પરાકોટિ ટાળી શકાઈ નથી કેમ કે અવગણનાથી છંછેડાયેલી તરલા વૈર-વ્યાકુળ બની કાન્તાના પતિવ્રતને પડકારવા ઉદ્યુકત બને છે, તો બીજી બાજુ હરદાસ તથા રત્નદાસ નાયિકાની દાંપત્ય-નિષ્ઠા ચકાસવાની યોજના ગોઠવે છે. હરદાસ કરણને કાન્તાની ભાળ આપે છે અને તરલા હારછેદનનું કાવતરું પાર પાડે છે. પતિપરાયણ કાન્તા કરણ જેવા કામી ખલ-નાયકનો સામનો કરી શકે છે, પરંતુ 'એકપત્નીવ્રતના સત્ત્વથી સંધાયેલા'§ અને લગ્નભાવનાના પ્રતીકરૂપ હારના વિચ્છેદનથી તેની ટકાવી રાખેલી સઘળી હિંમત તેમ જ પુનર્મિલનની આશા ભાંગી પડતી જણાય છે. તે સતી થવાનું અંતિમ પગલું ભરે છે તે ઉતાવળમાં કે વિવશતામાં નહિ પરંતુ આઘાતપરંપરાથી ઉદ્‌ભવેલી હતાશાથી. આમ સુરસેનથી ઊલટું કાન્તાના જીવનની કરુણતા તેના વ્યકિતગત સ્વભાવ-દોષ નિમિત્તે નહિ પરંતુ બહુધા ઈતર પાત્રોની કરણી દ્વારા ઉદ્‌ભવેલી અને વિધિનિર્મિત જણાશે. સ્ત્રીસહજ ધૈર્યથી તથા શ્રદ્ધાપૂર્વક અનિષ્ટ બળો સામે તથા અત્યંત પ્રતિકૂળ વાતાવરણમાં ચારિત્ર્યશીલ તથા દાંપત્યનિષ્ઠ રહી, આત્મબલિદાન દ્વારા પોતાના સતીત્વનો પરચો કરાવતી નાયિકાનું જીવંત પાત્રચિત્રણ પણ મણિલાલે પહેલી વાર આપ્યું કહેવાય.

હરદાસ તથા તરલાની સરખામણીમાં રત્નદાસનું મહત્ત્વ ભલે ઓછું જણાય પરંતુ કરણના દોરીસંચાર નિમિત્તે કાર્યપ્રવાહને અસ્ખલિત રાખવામાં આ દુર્જન પાત્ર પણ નાટયોપકારક ફાળો આપતું રહ્યું છે. એકંદરે તો કરણના પાત્ર પરત્વે ત્રણે નિકૃષ્ટ

---

* અં. ૪, પ્ર. ૧.

§ આ હાર આપતાં સુરસેને કહ્યું હતું: 'જયાં સુધી એ દિવ્ય હારનાં મોતી વિખૂટાં ન પડે ત્યાં સુધી જાણજો કે હું તારી પાસે જ છું.' અં. ૧, પ્ર. ૪. (પૃ. ૩૨).

પાત્રો સંકળાયેલાં છે. અલબત્ત, એ દુર્જન-ત્રિપુટીના સ્વાર્થ તથા વૈરબુદ્ધિમાં પ્રમાણફેર જણાયા વિના નહિ રહે, પરંતુ નાટ્ય-ઉત્તરાર્ધના ગણ્યાગાંઠ્યા પ્રવેશોમાં દેખા દેતા કરણનું વિષયી-લંપટી માનસ નફટાઈપૂર્વક ખલનાયકની ઢબે ઊપસી આવતું હોય તો તે આ દુરાચારીઓના સાથથી.

મૂળ સામગ્રીમાં ઉમેરાયેલાં પાત્રોનું બેવડું મહત્ત્વ હવે સ્પષ્ટ બની રહેશે. કર્તાએ કલ્પેલી આ પાત્રત્રિપુટીનાં આયોજન-ઉમેરણ અને તત્સંબંધી પ્રસંગગુંફન દ્વારા મિત્રદ્રોહ-સ્વામીદ્રોહ-નો વિષયસ્ફોટ તેમ જ દાંપત્યપ્રેમની કરુણતા નાટયોચિત અને લક્ષ્યવેધક બનાવાયાં જણાશે. નાટયારંભે આલેખાયેલું સુખી-મધુર દાંપત્ય અથડાતું, કુટાતું, તવાતું નાટકાંતે હૃદયસ્પર્શી વિષાદમાં વિલય પામે છે. વસ્તુનિક્ષેપ તથા વસ્તુનિર્વહણનાં આ બે બિંદુ વચ્ચે વિવિધ વૃત્તિ-પ્રવૃત્તિ વડે પ્રયોજાયેલા પાત્રભેદ તેમજ પાત્રવૈવિધ્યથી નાટયાવશ્યક આરોહ-અવરોહ અને કારુણ્યમૂલક સંઘર્ષની અભિવ્યકિત ઉત્કટ અને આસ્વાદ્ય બની આવે છે. વળી, દુર્જનોના આ પાત્રસામ્યના અનુસંધાનમાં નાયક-નાયિકાના પરસ્પરના પાત્રભેદની નાટયાત્મકતા ઓછી રોચક નહિ લાગે. સ્વકલ્પિત સ્વાર્થાંધ પાત્રોના ચિત્રણમાં મણિલાલ કાવ્યોચિત ન્યાય ચૂકવવાનું પણ ચૂક્યા નથી. પાટણમાં સુરાજ્યની સ્થાપના ઈચ્છતો અને એકાંતમાં પોતાની યોજનાની નિશાન બનેલી કાન્તાની દયા ખાતો હરદાસ ઓછો સ્વાર્થી ઠરે ખરો. પરંતુ તેનું મન ચંચળ હોઈ પગલું ભરતાં અગાઉ તે વિચાર બહુ ઓછો કરે છે અને પગલું ભર્યા પછી નિરર્થક પસ્તાવો ઘણો કરે છે. તેને જીવતો રાખી, અંતસ્તાપના અગ્નિમાં બળતા રહેવાની ફરમાવાયેલી શિક્ષા તેના પાત્રાલેખના સંદર્ભમાં સ્વભાવસંગત અવશ્ય ઠરે. દ્વિધા તથા પશ્ચાત્તાપ છતાં વૈરબુદ્ધિમાં રાચી રહેતી તરલા મધુર દાંપત્યના કરુણાંત માટે મુખ્યત્વે જવાબદાર હોઈ તેને આત્મહત્યાનાં દુ:ખ તથા અપરાધ ભોગવવાનાં આવે તેમાં પણ અત્યુકિત નહિ જણાય, તો રત્નદાસ જેવું નિકૃષ્ટ પાત્ર ક્રૂર વિધિહાથથી મરે તે પ્રચલિત કાવ્યોચિત ન્યાયને અભીષ્ટ ગણાયા વિના નહિ રહે. નાયક-નાયિકાની જેમ ગૌણ પાત્રો જરા જુદી રીતે મૃત્યુગતિ પામે એવી વસ્તુ-યોજનામાં દુષ્ટ પાત્રો નિમિત્તે કાવ્યોચિત ન્યાય તોળવા ઉપરાંત બે સહૃદયી-સુચરિત પ્રણયી-પાત્રોના અણધાર્યા મૃત્યુની આઘાતજનક કરુણતાની તીવ્રતા અંગે માનસિક રાહત જન્માવવાની નેમ હોય એમ પણ બને; એટલે રસલક્ષી માવજત સંબંધે એ ઘટનાયોજના મહત્ત્વની ઠરવાની.

કાન્તાથી માંડી કરણ સુધીની આવી મૃત્યુપરંપરાને લીધે આજના વાચકને નાટ્ય-માવજતમાં કરુણનો અતિરેક થયેલો લાગે ખરો. એ અતિકરુણમાં રૂઢ થતી જતી શૈલીના

સંસ્કારો શોધવાનું પણ મન થાય કદાચ. ઈતિહાસ-પુરાણનાં બીબાંઢાળ નાટકોમાં લગભગ નિરપવાદ સરસ વાર્તા કહેવાની નેમ રાખી ઘટનાને સર્વોપરી સ્થાન અપાતું રહ્યું હતું, જ્યારે મણિલાલની પ્રથમ કૃતિમાં જ કથાનકના પ્રસંગોની નાટયોપકારકતા અવગણાયા વિના, સતત ઉપેક્ષાતા રહેલા પાત્રવિધાન અંગે વિશેષ સાવધાની જળવાઈ છે; એ અંગે તેમણે કરણ સિવાયના પ્રત્યેક પાત્રના મનોભાવો તથા વર્તણૂકની નાટયાનુકૂળ છણાવટ કરી, નાટયવિષયના સંદર્ભમાં તેમના કરુણાંત પ્રયોજી સૌપ્રથમ પાત્રગત વાણી-વર્તનનું ઔચિત સાતત્ય ઉપસાવી આપ્યું છે એમ કહી શકાય.

'કાન્તા'ની ઘટનાસૃષ્ટિ તેમ જ કરુણ પરાકોટિના ઉપલક્ષ્યમાં વિવિધ પાત્રોના મનોભાવ તથા કાર્યહેતુ સમજવાં-સમજાવવાં અનિવાર્ય ઠરે અને પાત્રનું મનોજગત વ્યકત કરવાનું અસરકારક ઉપાદાન તે સ્વગતોકિત. એમ તો સ્વગતનો એક યા બીજા પ્રકારે 'ગુલાબ'થી ઉપયોગ-દુરુપયોગ થતો આવે છે, પરંતુ તેના આયોજનમાં નાટયવિવેક આમેજ થયો હોય તો આ 'કાન્તા' થી. એ ખરું કે પાત્રો વિશે, વિશેષ તો સ્વાર્થી-વૈરી પાત્રો વિશે આલેખાયેલા હેતુ આજે માનવસ્વભાવની ઝીણવટથી તપાસાય તો સંભાવ્યતાની ઊણપ સાલે કદાચ; પરંતુ કર્તાને અભિપ્રેત વિષયવિસ્તાર તથા તત્સંબંધી પાત્રાલેખના ઉપલક્ષ્યમાં તેના રસાસ્વાદમાં ન્યૂનતા નહિ સાલે. કેવળ ઘટનાપરંપરાનું વર્ચસ ટાળ્યું હોવા છતાં, વિષય-સ્ફોટ અને સુરેખ પાત્રાલેખનનો મેળ સચવાયો હોય તો તે આ ભાવાભિવ્યકિતના કારણે. જોકે, મુખ્ય પાત્રોના મનોભાવો આલેખવામાં વધારે કે બિનજરૂરી પ્રવેશો* રોકાયા છે એવી ફરિયાદ થઈ શકે; ખાસ તો એટલા માટે કે એથી 'કાન્તા'ને શિથિલ વસ્તુસંકલના ખમવી પડી જણાય છે; સામે પલ્લે પાત્રચિત્રણના વૈવિધ્ય તથા સાતત્યનો અને સ્વગતોદ્‌ગારની કાવ્યમયતા તથા નાટયક્ષમતાનો વિશેષ લાભ પણ મળી રહ્યો છે. આ સ્વગતમાં, દુષ્કૃત્ય પૂર્વેની મૅકબેથની દોલાયમાન મનઃસ્થિતિ તથા ભયભીત મનોદશાનો જ જાણે પડઘો પાડતી§ તરલાની ઉકિતઓ નાટયછટા સાથે ભાવપૂર્ણ રીતે આલેખાઈ હોવાથી યાદગાર બની રહેશે.

---

* દા.ત. અં. ૧; પ્ર. ૫; અં. ૨; પ્ર. ૩.

§ અં. ૪; પ્ર. ૪. Stars hide your face ના સ્મરણમાં:

'જા, ચંદ્ર, તું સંતાઈ નભમાં શીદ અહીં ઉભો રહ્યો,
તારા બુઝાઈ જજો સહુ નવ લેખશો કશુંએ તમો.' (પૃ. ૧૩૩)

અને મૅકબેથ સમક્ષ તોળાતા, કલ્પિત ખંજરની યાદમાં:

'આમ કદી વિકરાળ કરાળ સુરક્ષણ આ કરતો અહીં ઉભો,
ખડ્ગ રહ્યું ઝબકે કરમાં, મુજને હણવા નયને મનસુબો.' (પૃ. ૧૩૪)

મણિલાલની નાટયસૂઝ તથા શૈલીની વધુ પ્રતીતિ મળશે પ્રસંગસંકલનને પાત્રવિધાન સાથે સાંકળી લેવાના નાટયવિધાનમાં. કાન્તાની પાત્રવિભાવનાને નવો ઉઠાવ આપતા હારવિચ્છેદનના નિજી ઉમેરણનો ઉલ્લેખ આ સંદર્ભમાં અનિવાર્ય ગણાય. મૂળ કથામાં કરણ 'કોઈનું ભળતું જ માથું કાપી લાવીને તે સૂરપાળનું છે એમ મનાવીને વિમળા (નાટકમાં કાન્તા)ને હાથ કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે' તે અરુચિકર લાગવાથી તેમણે પોતાની કલ્પના મુજબના પ્રસંગનું આયોજન કર્યું છે. સુરસેન તથા કાન્તાએ આ હાર અતૂટ દાંપત્યના પ્રતીક તરીકે સ્વીકાર્યો જણાય છે--કહો કે નાટયકારને એમ અભિપ્રેત છે. દાંપત્યજીવનની શ્રદ્ધાનું પ્રતીક ભલે નિર્જીવ હોય, પરંતુ તેમાં પુનર્મિલનની સઘળી આશા કેન્દ્રિત થઈ હોવાથી, તરલા કપટપૂર્વક તે હાર તોડી નાખે છે ત્યારે હતભગ્ન કાન્તા સતી થવા પ્રેરાય છે એ અત્યંત સ્રીસહજ લાગવા ઉપરાંત કાન્તાની સ્નેહપરાયણતા સાથે સુસંગત નીવડે છે. હારવિચ્છેદનના મુખ્ય નાટયપ્રસંગને કેવળ તાર્કિક રીતે તપાસવા કરતાં, નિર્જીવ વસ્તુ પરત્વે ભાવના-આરોપણ કરી જીવન જીવવાના મધ્યકાલીન વાતાવરણના સંદર્ભમાં નાટકની ભાવનાસૃષ્ટિની રસક્ષમતા ઘટાવવી જોઈએ. કદાચ એમ પણ કહી શકાય કે નાયકના કરુણાંત માટે જેમ તેની વિવશતાનો સ્વભાવદોષ નિમિત્ત બન્યો તેમ નાયિકા અંગે તેણે પોતે હારના ચમત્કારમાં આરોપેલી વધુ પડતી શ્રદ્ધા—કદાચ અંધશ્રદ્ધા હોય?—ની સ્વભાવમર્યાદા નડી હોય. કાન્તાના પાત્રાલેખમાં તત્પૂરતો કમનશીબ સ્વભાવદોષ (Tragic Flaw) જડી રહે ખરો, છતાં નાયિકાની સ્વભાવનિષ્ઠા વ્યકત કરતું હારછેદનના પ્રસંગનું સ્વકીય ઉમેરણ મૂળનું માથું કાપી લાવવાની નાટકી યોજનાની કુત્સિતતાને સ્થાને દાંપત્યપરાયણતાના નાટયવિષયની રસ-એકાગ્રતા પણ સંકોરી આપે છે.

પાત્ર-પ્રસંગ તથા સ્વગતોકિતના કલોચિત નાટયનિયોજનની સાવધતા સંવાદ-શૈલી વિશે પણ જળવાઈ રહી હોત તો હેતુભેદથી ઉપલબ્ધ થતો પાત્રભેદ સંસ્કૃતમય શિષ્ટ સંવાદ-બાનીની એકવિધતા અને કંઈક નીરસતામાંથી ઊગરી જઈ પૂરતો નાટયક્ષમ નીવડત એમ પણ લાગશે. પરંતુ કર્તાના સંસ્કૃતાનુરાગી વ્યકિતત્વની એ સરસાઈ અંગે બીજી રીતે પણ વિચારી શકાય. પાત્ર-ઔચિત્ય અનુસાર યોજાયેલી ભીલોની લોકબોલીનો અપવાદ રખાય તો, સંસ્કૃત-પ્રચુર સાહિત્યિક સંવાદછટા દ્વારા મણિલાલે એ શૈલી અંગે પણ નવી ભાત પાડી કહેવાય. કંઈક અંશે લોકનાટયની પરંપરાના અનુસંધાનમાં, અને કંઈક અંશે સામાજિક સામગ્રીનાં નાટકો નિમિત્તે સંવાદશૈલીમાં ઔચિત્યના ભોગે રોજિંદી બોલચાલના શબ્દો તથા ભાષાછટા પ્રવેશતાં રહ્યાં હતાં એ આ અગાઉ જોયું. નર્મદે તો વિશ્વામિત્ર જેવાં પ્રતાપી પાત્રોને પણ તળપદી ભાષા બોલતા કરી મૂકયા !

એ સમકાલીન પ્રવાહના ઉપલક્ષ્યમાં, સંસ્કારાયેલી સંવાદ-લખાવટના કારણે 'કાન્તા' ખરેખરી સાહિત્યિક શૈલીનું પ્રારંભકર્તા નાટક બન્યું કહેવાય : દોષપક્ષે એટલું કહી શકાય કે જેમ તળપદી લઢણમાં અરુચિકરતા ઊપસી આવી તેમ આ સાહિત્યિક લખાવટમાં સાક્ષરતાનો વળતો ધ્રુવભેદ વ્યકત થયો. આ સાક્ષરી ગદ્યખંડોમાં સ્વાભાવિક છટાના સંવાદોનો છેક અભાવ છે એમ પણ નથી ; સંસ્કૃત સમાસો, શબ્દો તથા ભાષાછટાના અતિરેકમાં મુખ્યત્વે સંસ્કૃત ભાષાવિદ્ પ્રતિભાની સાહજિક અભિવ્યકિતઓ આગેવાની લીધી છે એટલું જ.

'કાન્તા'ના નાટયબંધમાં છૂટથી વેરાયેલા અને તેના અવિભાજ્ય અંગરૂપ બનેલા પદ્યખંડો પણ રસબાધક નીવડયા જણાય તો નવાઈ નહિ. પદ્યાતિરેકના કારણે જાણે 'કવિતા નાટકની હરીફાઈ કરવા નીકળી હોય એવો આભાસ થાય'* ખરો. આમાં પણ તેમની કવિપ્રકૃતિનો ફાળો નોંધવો રહ્યો. જોકે, આ ગાળાની અન્ય નાટયસ્થ 'કવિતા'થી ઊલટું મણિલાલની કવિતા વૈવિધ્ય તથા ગુણવત્તાની બાબતમાં નિરાશ નથી કરતી. વૃત્તાંતકથન, પ્રકૃતિવર્ણન, યુદ્ધવર્ણન તથા ઊર્મિદર્શન વા ભાવદર્શનની કવિતાને સોંપાયેલ વિવિધ કામગીરી નિમિત્તે કાન્તા, તરલા, સુરસેન તથા હરદાસના પાત્રચિત્રણને પણ લાભ મળ્યો છે. વિવિધ અક્ષરમેળ વૃત્તોનો સૌથી વધુ ઉપયોગ કરવા ઉપરાંત, ગીતિનો પ્રયોગ ગુજરાતી નાટકમાં સૌપ્રથમ 'કાન્તા'માં જ જોવા મળશે. એટલે, ભલે કાવ્યાતિરેક અંગે નહિ પરંતુ કાવ્યવિવેક પરત્વે તો મણિલાલને તેમની ઔચિત્યબુદ્ધિની મદદ અચૂક મળી કહેવાય.

નાટયવિધાનની લગભગ પ્રત્યેક બાબતમાં પરંપરાથી જુદા ચાલીને મણિલાલ પ્રથમ નાટકે જ સ્વસૂઝ મુજબની સ્વતંત્ર નાટયશૈલી અપનાવે છે એનું વધુ સમર્થન મળશે 'કાન્તા'ના રચનાવિધાન દ્વારા. અંગ્રેજી તથા સંસ્કૃત શૈલીની સેળભેળ તો ઘણી કૃતિઓમાં થતી રહી છે, પરંતુ બંને શૈલીઓની ખાસિયતોનો કલોચિત સમન્વય જળવાયો 'કાન્તા'માં. નાટયાંગભૂત કરુણનું પ્રાધાન્ય અને તેની તીવ્રતા, સુખદ લાગતા વસ્તુનિક્ષેપમાં ઘેરા વિષાદનું બીજારોપણ, કરુણનો ક્રમિક ઉપચય, સુરસેનનો કારુણ્ય-મૂલક સ્વભાવ-દોષ, તરલાની દોલાયમાન મનઃસ્થિતિ, સ્વગતોકિતની નાટયોપકારક માવજત તથા કુદરતની અરાજકતા તેમ જ અમંગળ એંધાણીઓના સહેતુક ઉલ્લેખો-ઓ તમામ વિધાનલક્ષી ખાસિયતો પાશ્ચાત્ય ટ્રેજેડીનાં અંતરંગ તથા રચનાસ્વરૂપ અંગેની મણિલાલની જાણકારીનો અસંદિગ્ધ નિર્દેશ અવશ્ય કરી શકે. વિદૂષકની તથા

* ડૉ. ધીરુભાઈ ઠાકર; પ્રવેશક (પૃ. ૧).

તજ્જન્ય હાસ્યની ગેરહાજરીનો અભાવ પણ આ સંદર્ભમાં સૂચક ગણાય; જોકે કર્તાના આ પ્રથમ નાટકમાં પશ્ચિમનાં નાટકોની સુશ્લિષ્ટ વસ્તુગૂંથણી જોવા મળશે નહિ. અંક ૧ની પ્રસંગપૂરણી ઉપકથામાં અટવાતી જણાય છે તે આ શૈલી-ઊણપ પેટે નોંધી શકાય. એ શિથિલ સંકલન, ગદ્યપદ્યના તાણાવાણાથી ગૂંથાયેલો નાટયબંધ, ઉત્તરરામચરિત પ્રેરિત સુરસેનની 'વિરહાવસ્થા'* અને સંસ્કૃતપ્રચુર સંવાદછટા સંસ્કૃત નાટયશૈલીની સફળ હથોટી સૂચવવા પૂરતાં ગણાય. આમાં મણિલાલનો વ્યક્તિગત અભિનવ ઉન્મેષ તે તેમાં વાંચવા-જોવા મળતો સંસ્કૃતનાટયની કાવ્યાત્મક રસલક્ષિતા તથા પાશ્ચાત્ય શૈલીની નાટયાત્મક હૃદયસ્પર્શિતાનો રુચિકર સમન્વય.

'કાન્તા'ના પ્રકાશનથી ઈતિહાસનાં બીબાંઢાળ ગુજરાતી નાટકોના વ્યાપક પરંપરા-પ્રવાહમાં નાનું-નવું વ્યક્તિત્વદ્યોતક વહેણ વહેતું થયું તેમ મણિલાલના પ્રથમ નાટક દ્વારા સુપ્રસિદ્ધ 'મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી' અસ્તિત્વમાં આવવાથી રંગભૂમિક્ષેત્રે પણ યાદગાર પ્રદાન થયું કહેવાય.§ દુર્જન પાત્રો તથા કરણ જેવા ખલનાયકનું આકર્ષક આલેખન, દાંપત્ય તથા પતિવ્રતધર્મની ચકાસણી કરતું નાટયવસ્તુ, સંગીતબદ્ધ કરી શકાય તેવી ગેય રચનાઓ, અભિનયક્ષમ મોકા, અંતિમ ચમત્કારોનું દશ્યતત્ત્વ, કરુણની જમાવટ તથા તજ્જન્ય કાવ્યોચિત ન્યાય—રંગભૂમિ પર સફળતા અને લોકપ્રિયતા માટે આટલી સામગ્રી જરા પણ ઓછી ન ગણાય.

પ્રથમ નાટકની સફળતાથી જ કદાચ તેઓ 'નાટક કંપનીની માંગણીથી' બીજું નાટક 'નૃસિંહાવતાર' (૧૮૯૬)† લખવા પ્રેરાયા હશે. એ સંબંધમાં પ્રેક્ષકમાનસને રુચે-આકર્ષે તેવી ભક્તિરસપ્રધાન વિષયસામગ્રીની પસંદગી સૂચક ગણાય. પ્રથમ નાટકમાં ગેરહાજર રહેલો વિદૂષક તથા તેના ગૃહજીવનના પ્રસંગો ૧૫ વર્ષ પછીના બીજા નાટકમાં પૌરાણિક વાતાવરણમાં સમકાલીન 'ગો'નું વૈવિધ્ય દાખવતા આવે છે તેમાં રંગભૂમિના 'કોમિક'ની પ્રેરણા હોઈ શકે; પરંતુ એ સ્વકીય ઉમેરણ કેવળ પ્રહસનોપકારક નથી. પતિ-પત્નીના પ્રાકૃત પ્રલાપ તથા ઉપાલંભ દ્વારા ઉદ્ભવતું હાસ્ય તે પૂર્વેના પ્રસંગોની હિરણ્યકશ્યપના કોપની તથા રાણીની દ્વિધાની માનસિક વ્યગ્રતા પછી હળવી રાહત (Comic Relief) પ્રસારે છે.

---

* અં. ૧; પ્ર. ૧; અં. ૩; પ્ર. ૩.

§ પ્રસ્તુત મંડળીએ 'કુલીન કાંતા'થી ૧૮૮૯માં પોતાની પ્રવૃત્તિના શ્રીગણેશ કર્યા.

† લખાયું : ૧૮૯૬; ભજવાયું : ૧૮૯૯, ૧૯૦૬-૭.

વળી, સંસ્કૃત નાટક જેવા અબાધિત અધિકારની રૂએ જાણે, વિદૂષકનું તટસ્થ જેવું પાત્ર પોતાનાં સ્પષ્ટ વચન અને વ્યંગ્ય વડે હિરણ્યના આચાર-વિચારની વ્યર્થતા છતી કરી 'કોરસ'-પાત્ર જેવી વિષયોપકારક કામગીરી પાર પાડતું જણાય છે.* વાચક-પ્રેક્ષકના (અને કદાચ લેખકના પણ) નાયકપાત્ર પરત્વેના રોષ-દ્વેષનો ઉપચય કરાવી તેમના ઊર્મિતંત્રને સ્વસ્થ રાખતું પ્રાકૃત-હળવું પાત્ર નાટ્ય-વિષય તથા હિરણ્ય જેવા પાત્ર અંગે અનિવાર્ય પણ લાગશે. અલબત્ત, નાટ્યરસ સ્વાભાવિક રીતે અસ્ખલિત વહેતો રહે એ રીતે હળવા-ગંભીર પ્રસંગોનું પરસ્પર સંકલન કરવાનું નાટ્યસાહિત્યમાં જવલ્લે જ સહજસિદ્ધ બનતું જોવા મળે છે.

પ્રખ્યાત સામગ્રીમાં વિદૂષકના પાત્ર ઉપરાંત પ્રહ્લાદ-દેવદત્તના મૈત્રીપ્રસંગોનું ઉમેરણ કરાયું છે. ભકિતના મુખ્ય વિષયથી જુદા પડતા આ મૈત્રી-વિષયમાં 'મણિલાલે શુદ્ધ મિત્રપ્રેમની જિંદગીભરની ઝંખનાને જાણે પ્રગટ કરી છે.'† 'કાન્તા' ની સરખામણીમાં પ્રસ્તુત નાટકમાં મૈત્રી-વિષય અછડતો આલેખાયો હોવા છતાં તેની નાટ્યોપકારકતા ઘટી નથી. કુમળી વયના દેવદત્તના આત્મબલિદાનથી હિરણ્યના જુલમ તથા કાવતરા-ની પાત્રવિરોધાશ્રિત નાટ્યક્ષમતા ઊપસી આવે છે અને સાથે જ પ્રહ્લાદપક્ષે આવું મૈત્રીનું સાત્ત્વિક બળ ઉમેરાવાથી પ્રતિસ્પર્ધી પક્ષો વચ્ચેની અથડામણ એકપક્ષી વા નીરસ બનવામાંથી ઊગરી શકી જણાશે. આ પ્રસંગને તાંત્રિકના પ્રસંગ-ઉમેરણ સાથે સાંકળી લઈ મણિલાલે કલ્પનાશ્રિત સામગ્રીની નાટ્યોપયોગિતા ચકાસી આપી છે. હિરણ્યના જુલમની ઉત્કટતા દર્શાવવા પ્રયોજાયેલા તાંત્રિક અંગેના એક જ પ્રસંગમાં 'ભકિત અને મૈત્રીની એકસાથે કસોટી' થાય તથા વસ્તુગત ઘર્ષણ સમાપન તરફ વળે એવું પ્રસંગગુંફન સહેતુક ઠરશે. આમ, ઉત્પાદ્ય પાત્ર-પ્રસંગ પ્રાપ્ત કથાનક સાથે રસપોષક રીતે ગૂંથી લેવાની મણિલાલની હથોટી તેમની વિશિષ્ટ નાટ્યસૂઝની પ્રતીતિ કરાવી શકશે.

વૈરભાવે અને ભકિતભાવે પ્રભુઆરાધના કરવાનો પરસ્પર વિરોધી ભાવનાનો વિષય નાટ્યક્ષમ હોવા છતાં સંઘર્ષલિખન અનુત્કટ અને નિર્વહણ આકસ્મિક લાગવાનો સંભવ ખરો. આત્યંતિક પાત્રસ્થ વિરોધ ઉગ્ર અથડામણમાં પરિણમવાને બદલે કેવળ ભાવના-ગત બની રહે છે એમાં મૂળ સામગ્રીના પ્રહ્લાદની એકપક્ષી નિષ્ક્રિયતા કારણભૂત ગણાય ખરી. છતાં એમ કહી શકાય કે સંઘર્ષોપકારક સુશ્લિષ્ટ વસ્તુવિધાન કાં તો

* અં.; ૨ પ્ર. ૬; અં. ૩; પ્ર, ૧.

† ડૉ. ધીરુભાઈ ઠાકર; 'પ્રવેશક', પૃ. ૮.

મણિલાલે આરાધ્યું નથી કાં તો તેમને હાથે ચઢ્યું નથી. એ દૃષ્ટિએ વિદૂષકના ગૃહજીવનનાં તથા દેવાદિને લગતાં પ્રાસ્તાવિક દશ્યો સંઘર્ષલક્ષી કાર્યપ્રવાહમાં અનિવાર્ય નહિ ઠરે. અલ્પપરિચિત વા અપરિચિત નાટયવિષય અંગે આવું વિગતવાર વસ્તુ-ઉદ્ઘાટન અર્થસાધક ગણાય; છતાં પ્રખ્યાત સામગ્રીમાં યોજાયેલી પ્રરોચના સાવ નિરર્થક છે એમ નથી. આ પ્રાસ્તાવિક પ્રવેશોમાં 'નાટકની કેન્દ્રસ્થ ભાવના-વૈરભાવે ભકિત-ને સમજવાની પૂર્વભૂમિકા' બાંધવાની નેમ પાર પાડવા ઉપરાંત મણિલાલે આ વસ્તુનિક્ષેપ દ્વારા નાટયાંગભૂત વ્યંગોકિત તથા શ્લેષનો નાટયાસ્વાદ સ્ફુટ કર્યો જોઈ શકાશે. હિરણ્યની વિધિહાસસૂચક ઉકિતઓ, શુક્રાચાર્યની મર્મોકિતઓ તથા વિદૂષકની વ્યંગોકિતઓ નાટય-રસનિષ્પત્તિનો સારો બદલો વાળી આપે છે. 'કાન્તા'ની સ્વગતોકિત પછી 'નૃસિંહાવતાર'નો વ્યંગોકિત-વિધિહાસનો કસબ ગુજરાતી નાટયશૈલીમાં નવું પ્રસ્થાન-આકર્ષણ ગણાય.

નાના-નિવાર્ય પ્રવેશોની* વાર્તાશૈલીથી કથળેલી નાટયમાવજત પેટે જેમ વિધિહાસના નાટયનિયોજનમાંથી તેમ નાટયાવશ્યક પાત્રનિયોજનમાંથી આશ્વાસન મેળવી શકાશે. પોતાના વિધિનિર્માણથી અજ્ઞાત, વૈરભાવે વિષ્ણુની ઝંખના દ્વારા નિર્ધારિત અંત તરફ ધસ્યે જતો હિરણ્યકશ્યપ કંઈક ગ્રીક ટ્રૅજેડીના નાયક જેવો પાત્રાવિર્ભાવ પામ્યો છે એમ કહી શકાય. પ્રતિસ્પર્ધી જેવા પ્રહ્લાદના પ્રતીકાત્મક પાત્રાલેખમાં સુરેખતા ઓછી લાગશે, છતાં વિષ્ણુ તથા હિરણ્યનો મેળાપ કરાવી નાટયસ્થ હેતુની ફલશ્રુતિ સાધી આપવામાં તે મુખ્ય નાટય-ઉપાદાન ઠરે છે. પિતા-પુત્રનાં પરસ્પરવિરોધી પાત્રો વચ્ચે અટવાતી રાણીનું પાત્ર જેટલું જીવંત તેટલું નાટયાવશ્યક લાગવાનું કેમ કે તેની દ્વિધા તથા દોલાયમાન અવસ્થા હિરણ્ય-પ્રહ્લાદ વચ્ચેના પરોક્ષ સંઘર્ષની અભિવ્યકિતની જાણે પારાશીશી બની રહી છે. વિપયેતર પાત્રોમાં વિષ્ણુની લીલા-માયાને અમલમાં મૂકતા-મુકાવતા સૂત્રધારસમા નારદ વિષયલક્ષી એકસૂત્રતાના ઉપલક્ષ્યમાં વિધાનલક્ષી મહત્ત્વ ધરાવે છે ખરા.

'કાન્તા'થી ઊલટું, 'નૃસિંહાવતાર'ની સંવાદલખાવટમાં સરલતા-સુગમતા આમેજ થઈ છે એ કદાચ આ નાટક રંગભૂમિ અર્થે લખાયું એ કારણે હશે. બે નાટકોના વચગાળાના દશકાએ મણિલાલની સંવાદશૈલીને વ્યવહારુ ઝોક આપ્યો હોય એમ પણ બને. ચાંડાલોની તળપદી લઢણના તથા વિદૂષકની લોકબોલીના વૈવિધ્ય ઉપરાંત, વિષ્ણુ-લક્ષ્મી તથા કશ્યપ-દિતિના પ્રણયસંવાદો, તેની પડછે વિરોધાભાસ જમાવતા હિરણ્યકશ્યપ-રાણીના ઉદ્ગારો, રાણીની દ્વિધાવસ્થાના હૃદયસ્પર્શી મર્મોદ્ગારો, નારદ-

* અં. ૧; પ્ર. ૪; અં. ૨; પ્ર. ૩; અં. ૩; પ્ર. ૭.

સૂત્રધારની વ્યંગોક્તિઓ, પ્રહ્‌લાદનાં નિષ્કામ વચનો, શુક્રાચાર્યની તટસ્થ શીખ સામે શંબૂક-હયગ્રીવની સ્વાર્થલોલુપ ખુશામત તથા સૂત્રધાર-વિદૂષકની શબ્દરમત દ્વારા સમગ્ર વસ્તુપટમાં ભાષાની સાથે ભાવની વિવિધ તેમ જ રુચિકર ભાત ઊઠી આવી જણાશે.

ઈન્દ્ર હિરણ્યકશ્યપની રાણીને ઉપાડી જાય, દેવદત્ત તાંત્રિકે રચેલા ખાડામાં ઊતરી જાય તથા પાછો બહાર આવે એના અને પ્રહ્‌લાદની કસોટીના પ્રસંગો તથા હિરણ્યકશ્યપ-વધ જેવી વસ્તુગત ચમત્કૃતિઓ પૌરાણિક વિષય-પસંદગી તથા રંગભૂમિ-ભજવણીના પ્રયોજનના કારણે ટાળી નહિ શકાઈ હોય એ ખરું, પરંતુ એ ઘટનાશ્રેણી તથા તજ્જન્ય દૃશ્ય અતિરંજકતા કરતાં આજના વાચકને પાત્રાશ્રિત રસનિષ્પત્તિ કલોચિત તથા રુચિકર લાગવાની. 'હિરણ્યકશ્યપને અંગે વીર અને રૌદ્રની, રાણીને અંગે કરુણ અને વાત્સલ્યની અને પ્રહ્‌લાદને અંગે શાંત અને અદ્‌ભુતની'* અહીં ખૂબીદાર મિલાવટ થયેલી જોવા મળશે.

'નૃસિંહાવતાર'નાં ગીતોમાં મણિલાલની વિકસેલી સંગીતસૂઝ તેમ જ રંગભૂમિ-ઢાળના પરિચયની બેવડી અસર ઝિલાઈ જણાશે. કુલ ૬૪ નાટ્યસ્થ પદ્યોમાંથી તેમની કવિત્વ-શક્તિની સારી છાપ પાડતાં ૩૫ જેટલાં ગીતોમાં વિષયવૈવિધ્ય-પ્રસંગઔચિત્ય જળવાયું છે ખરું, છતાં આવી પદ્યપ્રચુરતા નાટ્યબંધને પ્રતિકૂળ નથી નીવડતી એમ કહી શકાશે નહિ.

અતિખ્યાત પૌરાણિક વસ્તુ, નાટ્યાંગભૂત ભક્તિરસનું ઉદ્દીપન, ચમત્કૃતિની દૃશ્યક્ષમ માવજત, સંગીતાનુકૂળ ગીતપ્રાચુર્ય, પ્રસંગોચિત રસમિલાવટ તથા વિદૂષક અંગેના 'કોમિક' દ્વારા મણિલાલે માગ મુજબ પોતાના આ નાટકને શક્ય તેટલું તખતાનુકૂળ બનાવવા સફળ પ્રયત્ન કર્યો છે એમ કહી શકાય. પરંતુ તેમની સાહિત્યિક રુચિ તેમને ગતાનુગતિક કે ચીલાચાલુ શૈલી અપનાવવા ક્યાંથી પ્રેરે? વ્યંગોક્તિની આસ્વાદ્ય નાટ્ય-ક્ષમતા, પાત્રોનું વિષયોપકારક નાટ્યનિયોજન, વિવિધ સંવાદબાનીની ભાવવાહી છટા, અભિનેયાર્થ મોકાની લક્ષ્યવેધકતાથી ઉદ્‌ભવતું રસસંતર્પક નાટ્ય-પુદ્‌ગલ એટલું અવશ્ય સૂચવી શકશે કે મણિલાલે રંગભૂમિની બીબાંઢાળ શૈલીનું ઝાઝું માર્ગદર્શન સ્વીકાર્યું નથી. નાંદીનો નાટ્યારંભ, સૂત્રધાર-વિદૂષકનાં પાત્રો, રસાશ્રયી નિરૂપણ તેમ જ પદ્યપ્રાચુર્ય નિમિત્તે સંસ્કૃતપ્રેરણાનું સાતત્ય જડી રહે ખરું, તો 'કાન્તા' ની સરખામણીમાં મોળો પડેલો આંગ્લશૈલીના પ્રભાવનો અણસારો સંઘર્ષમૂલક વસ્તુગૂંથણીમાં, નાટકની કરુણલક્ષી પાત્રવિભાવનામાં તથા વ્યંગોક્તિના નાટ્યાસ્વાદમાં વ્યક્ત થયો કહી શકાય.

---

*ડૉ. ધીરુભાઈ ઠાકર; 'પ્રવેશક', પૃ. ૧૧.

મણિલાલે નાટકો લખ્યાં માત્ર બે, અને તે પણ ઈતિહાસ-પુરાણની ખ્યાત સામગ્રીનાં. છતાં ઉત્પાદ્ય ઉમેરણ અને બીજી નાટયસૂઝ દ્વારા તેમણે પોતાની બંને કૃતિની નાટયક્ષમતા અને તખતાનુકૂળતા સિદ્ધ કરી બતાવી—જાણે ગુજરાતી નાટયકારો માટે સમન્વયી શૈલી હાથવગી કરી આપી. પરંતુ તાત્કાલિક તો તેમની શૈલીની વિશિષ્ટતાનું નોંધપાત્ર અનુસરણ થયું જણાતું નથી. રણછોડભાઈની પરંપરામાં, તખતાનો તિરસ્કાર કર્યા વગર રંગભૂમિક્ષમતાને નાટયવિધાનનો આવશ્યક ગુણ માની તદનુસાર નાટકો લખનાર મણિભાઈ કદાચ છેલ્લા શિષ્ટ સાહિત્યકાર ઠરે. સંસ્કૃત તથા અંગ્રેજી શૈલીની રુચિકર નાટયોપકારકતા તથા પ્રવર્તમાન રંગભૂમિની લોકપ્રિય ખાસિયતોનો મૌલિક સૂઝપૂર્વક સુમેળ ગોઠવનાર અને માત્ર બે નાટકો વડે ગુજરાતી નાટયસાહિત્યમાં નિશ્ચિત સ્થાન મેળવનાર મણિભાઈની કારકિર્દીનું અગત્યનું તાત્પર્ય એટલું કે વ્યકિતત્વનિષ્ઠ સાહિત્યકાર રંગભૂમિ-સ્ખલનોનો પ્રતિકાર કરીને સ્વકીય સૂઝ-શૈલી વડે શિષ્ટ છતાં લોકભોગ્ય નાટયરચના લખવાના પ્રયાસ આદરી શકે ખરો—કદાચ રંગભૂમિ-દૂષણો ડામવાનો એ જ ઉચિત નાટય-પુરુષાર્થ ગણાય. મણિલાલે સામાજિક સામગ્રીનાં, કેવળ કલ્પનોત્થ નાટકો પર હાથ અજમાવ્યો હોત તો તેમના હાથે નાટયસ્વરૂપનું વૈવિધ્યભર્યું ખેડાણ થાત અને તેમની પ્રતિભાનું યથોચિત મૂલ્યાંકન થઈ શકત. અગાઉ ઉલ્લેખેલી નાટયવિધાનની કેટલીક વિશેષતાઓ છતાં, તેમનાં પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં રસોત્પાદક-દશ્યતત્ત્વપ્રચુર નાટકોમાં જાગરૂક સામાજિકને જિવાતા જીવનની ઉત્કટતાની ઊણપ સાલશે ખરી. ગંભીર પ્રકૃતિના તત્ત્વજ્ઞાનીની રચનાઓમાં જીવનોપયોગી વિચારપાથેયની અપેક્ષા રાખનારને પણ અસંતોષ રહી જાય. પરંતુ મણિલાલે લખ્યાં તેવાં સમન્વયી શૈલીનાં સુવાચ્ય છતાં સાભિનય નાટકો તેમની પૂર્વે અને પછી ઘણાં ઓછાં લખાયાં જણાવાનાં. બીજું તેમનાં સુરુચિયુકત તખતા-લાયક નાટકો દ્વારા લોકરુચિના સંસ્કરણની એક ઉપયોગી કામગીરી પણ થતી રહી ગણાય.

મણિભાઈ પ્રત્યેની ફરિયાદ સાંભળીને જાણે આહ્‌વાન ઉપાડવા કટિબદ્ધ બન્યા હોય તેમ નાટયબંધમાં ઉદાત્ત વિચારસંભાર ઠાંસી ગુજરાતી નાટકને પ્રશિષ્ટતાની કોટીએ લઈ જનાર વિચારક-સુધારક-લેખક તે રમણભાઈ નીલકંઠ.

દસ
શિષ્ટ નાટક

'રાઈનો પર્વત' (૧૯૧૩) માં જે અનુસંધાન જળવાય છે તે આગળ ઉલ્લેખેલા 'સમન્વયી નાટયકાર'ની રંગભૂમિની દષ્ટિએ નાટકો લખવાની પદ્ધતિનું નહિ પરંતુ સમાજસુધારાની ભાવનાથી નાટકો લખવાની 'આદ્ય નાટયકાર'ની શૈલી-પ્રથાનું. તેમાં રમણભાઈનો વ્યકિતગત ઉન્મેષ પણ ભળ્યો. મનોરંજક દશ્ય કલાપ્રકાર તરીકે નહિ પરંતુ વિચારપ્રેરક સાહિત્યપ્રકાર તરીકે તેમણે નાટક અપનાવ્યું જણાશે. સાક્ષરી પ્રતિભા તથા સમકાલીન રંગભૂમિના અણગમા નિમિત્તેના કાંઈક અત્યાગ્રહી વલણ-શૈલીના કારણે તેમની પૂર્વે ઓછાવત્તા અંશે લોકભોગ્ય નીવડેલા ગુજરાતી નાટકને રમણભાઈએ એક જ પ્રયત્ને રંગભૂમિના સામે પલ્લે સાહિત્યના શ્રેષ્ઠ સ્વરૂપ તરીકે સ્થાપી વિદ્વદ્‌ભોગ્ય તથા પ્રશિષ્ટ બનાવ્યું એમ કહી શકાય.

આવા શિષ્ટ કોટીના નાટક માટે પ્રેરણારૂપ વિષયબીજ લોકનાટયપરંપરાના દુહામાંથી મળી રહે એ પણ સૂચક ખરું. માનવીની શકિતમર્યાદા તેમ ઈશ્વરની સર્વોપરી સત્તાનો નિર્દેશ કરતા દુહા તથા વેશમાં રમણભાઈની નીતિશ્રાદ્ધાને સાંપડતા સમર્થનમાંથી નાયકના પાત્રાલેખનો અને વસ્તુબંધનો આવિર્ભાવ જન્મ્યો હશે. કર્તાએ પોતાની 'એકે હજારા' જેવી નાટયકૃતિના આયોજનમાં નીતિનિષ્ઠ-ધર્મસુધારક નાયકના પાત્રાદર્શને નજર સમક્ષ રાખ્યો હોવો જોઈએ. નાટયકારની નાટયાલેખની પદ્ધતિ વસ્તુગૂંથણીમાં પ્રાથમિક મહત્ત્વની હોઈ, 'રાઈનો પર્વત'માં વિષય-પ્રેરણાની બાબત ગૌણ ન ગણાય. આદર્શ-પરાયણ-સુચરિત નાયકો આલેખવાની પંડિતયુગની ખાસિયતથી પ્રેરાઈને જાણે, તે યુગના પ્રતિનિધિ સર્જક રમણભાઈ રાઈની પાત્રવિભાવનામાં ધર્મનિષ્ઠા તથા સમાજસુધારણાનો હેતુનિક્ષેપ કરે તે અનપેક્ષિત નહિ લાગે. તેમના સમયમાં લોકપ્રિય-લેખકપ્રિય નીવડેલો નાયક સરસ્વતીચંદ્ર એક અવતારે કરવાં મુશ્કેલ પડે તેટલાં કાર્યો કરે, તો રમણભાઈનો રાઈ નીતિ-આસ્થા તથા વિધવાવિવાહનો પ્રબોધ પણ ન કરે? એટલે 'રાઈનો પર્વત'ની મુખ્ય તપાસ એ બને છે કે નાટયનિયોજનમાં એટલે મુખ્યત્વે તો રાઈના પાત્રચિત્રણમાં રમણભાઈની દ્વિમુખી પ્રતિભા વચ્ચે સંઘર્ષ ઉદ્‌ભવ્યો છે કે કેમ? નાનાલાલનાં નાટકોમાં ભાવનાશાળી કવિ તથા નાટયકાર વચ્ચેની અથડામણમાં નાટકકાર ઘણી વાર પ્રારંભથી ચીત થયેલો જણાશે. રમણભાઈમાં એટલું આશ્વાસન મળશે કે બંને વચ્ચેનું દ્વંદ્વયુદ્ધ સતત આકર્ષણ જમાવી રસપ્રદ પરાકોટીએ પહોંચતું માલૂમ પડે છે. જેમ બે સમોવડિયા પ્રતિસ્પર્ધી

વચ્ચે આખરી પરિણામ અનિશ્ચિત બની જાય તેમ 'રાઈનો પર્વત'ના આસ્વાદમાં સ્વસ્થ વિચારક-સુધારક તથા સજાગ નાટયકારના સામર્થ્યનો સાદ્યંત આવિષ્કાર જળવાયો જણાવાનો. છતાં એટલું કહી શકાય કે જેમ નાનાલાલીય નાટકો અલ્પચિત્રણથી દોષિત ઠરે છે તેમ કર્તાના આ એકમાત્ર નાટકમાં અતિચિત્રણ (Over-characterisation)ની ખૂબી-ખામી ઉપસ્થિત થઈ જણાય છે. નાટયકાર પાસે નાયક છે એક અને હેતુ છે બે. નાયકના સ્વભાવ વા વસ્તુના સંદર્ભ સાથે ઉદ્દિષ્ટ કે સુસંગત હોય તેથી વિશેષ કાર્ય તેને ફાળવવામાં આવે ત્યારે પારિભાષિક રીતે 'અતિચિત્રણ' થયું કહેવાય છે એ જોયું. પ્રાપ્ત વસ્તુના મનોકલ્પમાં 'ધર્મ અને સમાજ'ની પોતાની બે પ્રિય જીવનભાવનાઓના નાટયનિયોજનનું પરિણામ તે રાઈનું પાત્રાતિચિત્રણ.

રાઈને જગદીપ બનાવી રાજ્યશાસક સ્થાપવાની મુખ્ય ઘટના તથા તજ્જન્ય પ્રસંગો નાટયોપકારક નથી એમ નથી, પરંતુ તેનો અંતર્ગત પ્રધાન હેતુ પ્રબોધક લાગવાનો. પ્રસ્તુત હેતુ અંગે જ તેમણે રાઈને કેન્દ્રમાં રાખી તેનું માનસ, તેની આંતરિક દ્વિધા તથા પરાકોટી સવિસ્તર આલેખ્યાં હશે. પોતાના માનસ-સંતાનના નીતિસંસ્કારો તથા પ્રભુપરાયણતાની ઉગ્ર કસોટી કરવા રમણભાઈએ તેને રાજ્યગાદીનો વારસ યોજી, અધિકારીને ગાદી આપવાની પ્રતિજ્ઞા તેની જ પાસે, તેની માતા જાલકા સમક્ષ લેવડાવી છે. કથાનકમાં મહત્ત્વની બની રહેતી રાજ્યગાદી નિમિત્તે ભૂતકાળની રાજમાતા જાલકા તથા ભાવિ રાજ્યકર્તા રાઇ વચ્ચે મહત્ત્વનો તાત્ત્વિક મતભેદ ઉદ્‌ભવે છે. કેવળ સિદ્ધિ—આસક્ત જાલકા તથા સાધનશુદ્ધિના આગ્રહી રાઈના પાત્રભેદની નાટયોચિતતાની માવજત અવશ્ય થઈ શકી છે. લાંબા ગાળાથી જાલકાના ઈરાદાપૂર્વકના છદ્મવેશને કારણે માતૃસ્નેહથી વંચિત રહેલો રાઈ જાલકાના માતૃસંબંધના ઘટસ્ફોટથી નવા આવી મળેલા માતૃપ્રેમની નથી તો વિડંબના કરી શકતો કે નથી તો નીતિધર્મના સંસ્કારોની ઉપરવટ જઈ શકતો—અને માતૃપ્રેમના આગ્રહથી વિરુદ્ધ જતા જણાતા આ સંસ્કારોના સિંચનમાં જાલકાનો પણ ફાળો છે એ પણ કરુણતા ને? આવી મનોદ્વિધા-માંથી, તે માતાની રાજમાતા થવાની ઉગ્ર ઈચ્છા પોષાય અને પોતાનો કાયદેસર નીતિમાન્ય ગાદીહક સચવાય તેવી સમાધાનસૂચક સંમતિ આપી, છ માસના ગુપ્તવાસ પછી અકસ્માત મૃત્યુ પામેલા પર્વતરાયના સ્થાને પર્વતરાય તરીકે બહાર પડવાની જાલકાની છલના સાથે સાનુકૂળ થવાનું પસંદ કરે છે. આવા મધ્યમ માર્ગના સ્વીકારના પરિણામે, બંને પ્રમુખ પાત્રોના આત્યંતિક આચાર-વિચારની સંઘર્ષમૂલકતા અવ્યક્ત રહેતી જણાવાની ખરી; જોકે પર્વતરાયની ગાદીનો સ્વીકાર એટલે તેની પ્રણયોત્સુક રાણી લીલાવતીનો પણ સ્વીકાર એવી અવનૈતિક પરિસ્થિતિની જાણ થતાં વેંત રાઈના પાત્ર પૂરતી

ઉગ્ર ચારિત્ર્યવિષયક કટોકટી પેદા થતી જણાય છે. પોતાની જ માતાએ પોતાના (રાઈના) સંસ્કારબંધારણને અવગણી, વ્યવહારબુદ્ધિ વડે પોતાની 'પંડિતતાનો પરાભવ' કર્યો છે તેના આઘાત કરતાં પર્વતરાય બનવાની પોતાની તૈયારીમાં તેણે મૂળે સુંદર અને યુવાન લીલાવતીની આશા રાખી હતી એવી આવી પડનારી લોકટીકાનું તેને ઘણું દુ:ખ થતું જણાય છે. પરંતુ લોકમાન્ય વિશુદ્ધિને પ્રમાણભૂત માની સ્વકીય નીતિમત્તાને અવગણનારા નીતિભીરુ બીજા, રાઈ નહિ. કયારેક ચોખલિયા કે અરસિક પંડિત જેવા લાગતા રાઈની સ્ફટિક શી વિચારમાળા તથા અણીશુદ્ધ નીતિચુસ્તતાની પ્રતીતિ કરાવતા આ પ્રસંગ પછી, જાલકાના પ્રપંચના ખાડામાં વધુ ઊંડા નહિ ઊતરવાના તેના નિર્ણય સાથે રાઈના ઉદાત્ત ચારિત્ર્યની પરાકોટી સાંપડી જણાશે; એટલું જ નહિ જાલકા-યોજિત છલના-ની લીલાવતી સમક્ષ જાહેરાત કરાવી અને પર્વતરાયને મળવા ઉત્સુક બનેલી લીલાવતીનો માતા તરીકે સ્વીકાર કરાવી નાયકની નૈતિક બુદ્ધિની નીડરતાનો અને સાથે સાથે તેની ઈશ્વરાસ્થાનો એક જ પ્રસંગે નાટ્યક્ષમ પરિચય કરાવવામાં રમણભાઈએ નિષ્ણાત નાટ્યબુદ્ધિ દાખવી કહેવાય. વળી, માતા-પુત્ર વચ્ચેનો વિરોધાશ્રિત સંઘર્ષ સ્થૂળ અવતરણ વગર પણ આ મોકા પર ઉપચય પામ્યો કહી શકાય ખરો; કેમ કે માતાની મમતા ત્યાગી રાજમાતાની મહત્તા મેળવવાની ઘેલછામાં મતિમૂઢ બનેલી જાલકાની યોજનાના રહસ્ય-સ્ફોટથી એ કાર્યચાલક પાત્રનો સીધો પરાભવ થયો જણાય છે. અણીશુદ્ધ નીતિનિષ્ઠ પુત્ર સામે અનીતિનાં જે કાંઈ અનિષ્ટ ફળ આવે તે ભોગવી લેવાની ઉન્મત્ત ખુમારી સાથે નીતિવિડંબના આચરતી માતાનું ચિત્તાહર પાત્રાયોજન નાટ્યક્ષમ ભાવોદ્દીપન માટે ઉપકારક નીવડ્યું ગણાય. નાટ્યપૂર્વાર્ધમાં માતા પરત્વેની સ્નેહવિવશતાને કારણે નૈતિક સમાધાન ગોઠવતો રાઈ નાટ્ય-ઉત્તરાર્ધમાં પ્રપંચની ભાગીદારીના ત્યાગ ઉપરાંત, પ્રપંચને જ ખુલ્લું પાડી જાણે પોતાની સ્નેહવિવશતાનો, નૈતિક બાંધછોડનો બદલો ચૂકવવામાં મોંઘા માતૃસ્નેહની પણ ઉપેક્ષા કરતાં ખમચાતો નથી. જાલકાની નીતિ-ઉપેક્ષાનાં અનિષ્ટ પરિણામો ફળતાં પૂર્વે રાઈની, પોતાની માતાની અવગણના નીતિ-આગ્રહી નાટ્યવિષયમાં ન્યાય્ય લાગે, છતાં રાઈની જાલકા તરફની આવી વર્તણૂક ચર્ચાસ્પદ નીવડ્યા વગર નહિ રહે. રાજ્યપદપ્રાપ્તિના છલમાંથી પોતે ખસી જાય એ તો ઠીક,-એ પગલું સ્વભાવ-સંગત ગણાય—પરંતુ એ છલની તે હિંમતભેર જાહેરાત કરવા માગે અને કરે તેની છલ-સંચાલિકા જાલકાને, તે મુખ્ય સાધન હોવા છતાં, નૈતિક રીતે, રાજનૈતિક રીતે વા સ્નેહના નાતે માહિતી આપ્યા વગર પોતાની માતાની લીલાવતી સમક્ષની અવમાનનાનુ અને તજ્જન્ય આઘાતમૃત્યુનું રાઈ નિમિત્ત બને તે નાયકની સુચરિતતા સાથે કેટલે અંશે સુસંગત ગણાય તે પ્રશ્ન--ચર્ચા ગૌણ વા અપ્રસ્તુત નહિ ઠરે. છદ્મવેશ દરમિયાન રાઈને માતૃસ્નેહથી વંચિત રાખતી તથા છલના દરમિયાન તેની નીતિ

પરાયણતાની ઉપેક્ષા કરતી—અરે, જાણે રાઈની માતૃ-મમતાનો લાભ લેવા મથતી લાગતી—જાલકાના માતૃસ્નેહની નીતિનિષ્ઠ પુત્રના હાથે વિડંબના યોજવામાં રમણભાઈએ પોતાનો નીતિ-આગ્રહ દાખવવા ઉપરાંત, ઘનિષ્ઠ સંબંધથી બંધાવા છતાં આત્યંતિક સ્વભાવ-ભેદ ધરાવતા માતા-પુત્રના મનોગત સંઘર્ષનો અસરકારક ઉપચય પ્રયોજી આપ્યો કહી શકાય ખરો. રાજગાદી મેળવવાના જાલકાના છળ અંગે રાઈનું બદલાયેલું વલણ અમૃતદેવી થવા મથતી જાલકાને જાણવા મળ્યું હોત તો લીલાવતી સમક્ષની હૃદયવિદારક પરિસ્થિતિ ટાળી શકાત કદાચ. પરંતુ આ નીતિ-ઉચ્છૃંખલ નારીનો કાવ્યોચિત ન્યાય તો કેમ ચૂકવાત? રાઈના પાત્રચિત્રણની આ સાતત્યઊણપ વિશે એમ હશે કદાચ કે આખરે અન્ય બાબતની જેમ નીતિનિષ્ઠાનો અત્યાગ્રહ પણ પ્રત્યક્ષ વા પરોક્ષ રીતે આપત્તિરૂપ બનતો હશે. અત્યંત સૂક્ષ્મ વિચારસરણી છતાં, પોતાના સહકાર વડે જાલકાએ ઊભી કરેલી વિલક્ષણ ગૂંચનો રાઈ બિનહાનિકારક ઉકેલ શોધી શકતો નથી એ તેના નીતિ-સામર્થ્યની નબળાઈ હશે? પ્રપંચના અનૈતિક ખાડામાં જાણ્યે-અજાણ્યે] પડેલા પગને કાઢવા જતાં તેનો પોતાનો પગ છોલાય તે સ્વાભાવિક ખરું, પરંતુ તેમ કરવા જતાં, જાણ્યે-અજાણ્યે એ ખાડામાં તે જાલકાને ગૂંગળાવે એ હકીકત, ખાડો ભલે જાલકાએ ખોદ્યો હોય છતાં, ઔચિત્યયુક્ત નહિ લાગે. પાંડિત્યના અતિરેકની આ મૂંઝવણકારક અવ્યવહારુતા નાયકના પાત્રનો અનિવાર્ય સ્વભાવદોષ છે વા નાટ્યકારના કસબનો નિવાર્ય શૈલીદોષ છે એની વિકલ્પ-પસંદગી જતી કરી એટલું નિ:શંક કહી શકાય કે પાત્રચિત્રણની-વસ્તુસંકલનની આ ઢીલી કડીમાં કુદરતના અક્રૂર નીતિવિધાનની અપૂર્વતા સમજાવવાનો પ્રધાન નાટ્યગત હેતુ અવશ્ય સિદ્ધ થયો છે. રાજમાતાનું મનવાંછિત ભોગવવાની છલાશ્રયી સિદ્ધિ ફળવતી થવા ટાણે—પુત્રના નિમિત્તે જ—હાથમાંથી સરી પડે અને આઘાત મૃત્યુ આવી પડે તેમાં જાલકાના નીતિવિદ્રોહનો બદલો તો ચૂકવાયો, પરંતુ રાઈની ઈશ્વરાસ્થાનું ફળ ન વહેંચાય તો નાટ્ય-તાત્પર્ય અધૂરું રહે. રાઈની નીતિપ્રીતિનું ફળ કયું? રાજગાદી તરફ નિર્લેપવૃત્તિ ધરાવતા એ હકદાર વારસને નાટકાંતે માત્ર રાજગાદી અપાવવામાં ન તો પાત્ર-ઔચિત્ય સચવાય, ન તો કાવ્યોચિત ન્યાય જળવાય. આ ઉદાત્ત તથા સંસ્કારી નાયકની લીલાવતી-પ્રકરણમાં કસોટીએ ચઢેલી સૌંદર્ય-રસિકતાનો બદલો વાળ્યો હોય તો રાઈના એકાંગી તથા નીરસ પાંડિત્ય-સ્વભાવનું સમતોલન થઈ રહે અને વધારામાં નાટકને સંસ્કૃત પરિપાટીનું મધુર સમાપન મળી રહે. એટલે આ તબક્કે રાઈનાં—હવે જગદીપનાં—પ્રણયસાહસ નિમિત્તે નવાં પાત્રો-પ્રસંગોનો આખો અંક ગોઠવાય છે; પરંતુ રાઈના નીતિ-આચારનું ફળ વહેંચવા પૂરતું જ તેનું મહત્ત્વ નથી. બાળવિધવા લીલાવતી પર્વતરાયની એકાંતવાસ ગાળતી પુત્રી છે

એ હકીકત રસ, હેતુ તથા પ્રયોજનમાં છૂટા પડતા બંને વસ્તુતંતુને સાંકળી આપે છે. પર્વતરાયના અકસ્માત મૃત્યુ તથા લીલાવતીના આઘાતમૃત્યુથી થયેલી હાનિના બદલામાં વીણાવતીને રાઈની સાથે રાજગાદીની ભાગીદાર બનાવીને રમણભાઈ પ્રતિપક્ષ પ્રત્યે પણ સૂક્ષ્મ ન્યાય-નીતિ આચરતા જણાશે. પોતાના એક જ નાટકમાં, ધર્મભાવના ઉપરાંત સમાજ-સુધારણાની પોતાની બીજી પ્રિય આજીવન ભાવનાનો પણ જો પુરસ્કાર થતો હોય તો તે કરી લેવો એવી નેમથી મૂળ વસ્તુપ્રવાહમાં પંદર દિવસની છટકબારી ગોઠવી, રાઈને વીણાવતીના સંપર્કમાં લાવી, વિધવા-પુનર્લગ્નના અગત્યના સામાજિક પ્રશ્નની અસરકારક હિમાયત કરવાની પણ રમણભાઈએ તક ઝડપી હોય એમ જણાશે. આવી બેવડી નેમથી ગૂંથાયેલી ઉપકથાનું પ્રણયસાહસ તથા આયોજન નાટયોચિત ભાવાભિવ્યકિતના ચરમબિન્દુની ઉત્કટતાને મોળી પાડી દે છે-એમાં રાઈના માથે જાણે વધારે પડતો કાર્યભાર નાખી તેનું પાત્રાતિચિત્રણ કરાયું હોય એમ સહેજે લાગ્યા વિના નહિ રહે. અંક ૬ની વિષયેતર-નાટયેતર સામગ્રીના પ્રસંગગુંફનથી નાટયબંધ વિશે બીજી પણ વિસંગતિ પ્રવેશી જણાશે. પ્રધાન નાટયપ્રયોજનની મુખ્ય પ્રતિસ્પર્ધી સમી જાલકા ૧૫ દિવસ માટે અકારણ વિસારે પડી જાય અને તેના જીવનકાર્યમાં રાઈએ પણ મુશ્કેલી ઊભી કરી હોવા છતાં તે જાલકાનો ઉલ્લેખ સરખો ન કરે તે પાત્રચિત્રણ તથા વસ્તુસંકલન પરત્વેની નાટયકારની અસાવધાની ગણી શકાય. વળી બંનેની માતાઓના દુ:ખદ તથા આઘાતજનક મૃત્યુના પ્રસંગે રાઈ-વીણાવતીના લગ્ન-પુનર્લગ્ન તેમ જ રાજ્યાભિષેકની યોજનાની વિવેક-ઊણપ તથા અરુચિકરતા અંગે ભાગ્યે કોઈ બુદ્ધિગમ્ય ખુલાસો મળી શકે.* આ પ્રસંગ નિમિત્તે વ્યકત થયેલી 'સ્નેહના વિચ્છેદ'ની નિર્બળ લાચારી પણ રાઈના અન્યથા તેજસ્વી પાત્રચિત્રણ સાથે સુસંગત નહિ લાગે. રાઈની નીતિપરાયણતાનો બદલો વાળવાની હોંશમાં તથા વિધવાવિવાહનો પુરસ્કાર કરવાના ઉત્સાહમાં રમણભાઈએ કથાનકના કારુણ્યમૂલક મોકાને કથળાવી વસ્તુપ્રવાહના લગભગ નિશ્ચિત અંતને રસબાધક રીતે લંબાવ્યો છે એવી ફરિયાદો વાચક તરફથી થતી રહેવાની. બંને માતાના મૃત્યુથી શૂન્ય-મનસ્ક બનેલો રાઈ કેવળ નિર્લેપ ભાવે માત્ર કર્તવ્યપાલનની સભાનતાથી રાજ્ય-શાસન સ્વીકારે ત્યાં વસ્તુસમાપન પ્રયોજાયું હોત તો હૃદયસ્પર્શી કરુણ ભાવોદ્દીપનનો

---

* રમણભાઈએ પોતાને નડેલી મૂંઝવણ જગદીપની આ ઉકિતઓમાં વ્યકત કરી જણાશે: "ભગવન્ત, અમારી બે માતાઓની ચિતાભૂમિ હજી ઊની છે તેટલામાં લગ્ન અને રાજયાભિષેકની ક્રિયાઓ કરી અમે સ્નેહનો વિચ્છેદ કર્યો છે તેનો તો અમને સાક્ષાત્કાર થવા દો." (પૃ. ૧૭૦).

ચિરસ્થાયી આસ્વાદ મળી રહેત. 'રાઈનો પર્વત'ની વિષયમાંડણી અંગે કર્તાની નેમ નાટ્યક્ષમ ભાવાભિવ્યકિત કરતાં જીવનભાવનાના વિષય-વિસ્તાર તરફ વિશેષ રહી જણાશે. રાઈના અતિચિત્રણ ઉપરાંત દીર્ઘસૂત્રી પ્રસંગપરંપરા જોવા મળવાનું કારણ આ. પંદર દિવસના રાઈના પ્રણયસહચાર ઉપરાંત, નગરમાં શીતલસિંહ-મંજરીની રાજ્ય-વિષયક ખટપટ ગોઠવાઈ છે. પાત્રપ્રધાન કરુણાંતના ઉપલક્ષ્યમાં નિરર્થક લાગતી-દરતી આ પ્રસંગગૂંથણીનો હેતુ જો રાઈની રાજગાદી પરત્વેની નિર્લેપવૃત્તિ દર્શાવવાનો હોય તો, નાયકની ચારિત્ર્યવિષયક કટોકટીમાં તેની અર્થદ્યોતક અભિવ્યકિત થઈ હોવાથી પ્રસ્તુત આયોજન નાટ્યસાર્થ ઠરી શકશે નહિ. વસ્તુ-સમાપનના પ્રસ્તાર ઉપરાંત નાટ્ય-પૂર્વાર્ધની વિષયમાવજતમાં તેમણે નાટ્યેતર પરંતુ વિષયોપકારક પાત્ર-પ્રસંગનું સંકલન કર્યું જણાશે. કલ્યાણકામ-સાવિત્રીના પ્રૌઢ દાંપત્યની સ્વસ્થતા, કમલા-દુર્ગેશની પ્રણય-લગ્નની મુગ્ધ રસિકતા તથા વંજુલના પ્રાકૃત પતિભાવ સાથે રાઈ-વીણાવતીના પ્રણયસાહસ અને વિધવા-પુર્નલગ્ન વડે રમણભાઈએ લગ્ન-વિષયનું વૈવિધ્યસભર ચિત્ર ઉપસાવી આપ્યું અને તેના અનુસંધાનમાં નગરચર્યાના પ્રસંગે સ્રીસન્માનનો સુધારા-આગ્રહ દાખવ્યો એવું આશ્વાસન લઈ શકાય ખરું. એ પ્રમાણે નીતિ-વિષયના ઉપલક્ષ્યમાં, આ વિવિધ પાત્રોનું આયોજન રોચક વિષયસ્ફોટ કરી આપતું જણાશે છતાં આવી નાટ્યપ્રતિકૂળ સામગ્રીથી સુદીર્ઘ બનતા મૂળ વસ્તુતંતુનું સંઘટ્ટ પોત ફિસ્સું પડે છે એવો પ્રત્યાઘાત અકારણ નથી જણાતો. નાટકના પ્રસ્તાર તથા શિથિલ સંકલન અંગે, તેના રચના-વિધાનનો સમયગાળો પૂરો કારણભૂત બન્યો હોવો જોઈએ. ૧૮૯૫માં 'નાટકની મુખ્ય રેખાઓની કલ્પના' ઘડાઈ અને ૧૯૦૯માં તેમણે તે 'ફરી શરૂ કર્યું' તથા ૧૯૧૩માં 'કકડે કકડે આગળ લખી પૂરું કર્યું'! આવો અઢાર વર્ષનો મનોપાક શિષ્ટ નાટકના વિચારભાર માટે ભલે ઉપકારક નીવડે પરંતુ સુશ્લિષ્ટ વસ્તુવિધાનને એથી ભાગ્યે જ ફાયદો થાય. વળી 'રાઈનો પર્વત' અંગે 'કાન્તા'ને સાંપડેલા સાહિત્ય-આદરની પ્રેરણા ઝિલાઈ હોય એમ બને. પરંતુ 'કાન્તા'કાર જેવી પાત્ર-પ્રસંગના સ્વકીય ઉમેરણની નાટ્યોપકારક સંકલનરીતિ તેમ જ તખતાસૂઝ 'રાઈનો પર્વત'ના નાટ્યનિયોજનમાં ઉપલબ્ધ નથી થઈ એ તેની પ્રથમદર્શીય ઊણપ તરીકે આગળ ધરશે,જોકે એથીય આગળ ધરાશે તેની શિષ્ટ વિશિષ્ટતા.

નીતિવિડંબના તથા નીતિનિષ્ઠામાં વ્યકત થતી માનસસ્વભાવની ખૂબી-ખામી અને કુદરતી નીતિવિધાનની અને એટલે પરમેશ્વરની સર્વોપરિતાના કાલાતીત પ્રશ્નોની ગંભીર બની જાય તેવી તત્ત્વચર્ચાને માનવમનની નિગૂઢતાનો આશ્રય લઈ, નાટ્યોચિત ભાવોદ્દીપન-ની સરસતા વડે નાટ્યસ્વરૂપમાં જીવનના ચિંતનશીલ ભાષ્યનો આવિર્ભાવ જન્માવવામાં તથા તદનુસાર શૈલીનિર્માણમાં રમણભાઈના નાટ્યસામર્થ્યનો પુરાવો મળી રહેવાનો.

વિધવાવિવાહની કર્તાની પ્રિય સુધારા-ભાવના નીતિપરાયણતાનાં સુફળ નિમિત્તે નાટય-પ્રવેશ પામી છે—એ રીતે સામાજિક જાગૃતિ અંગે તેમણે નાટયપ્રકારનું મહત્ત્વ સ્વીકાર્યું ગણાય. ઉન્નતગામી જીવનપાથેય તથા સામાજિક પ્રશ્નોને નાટયબદ્ધ કરવાનો રમણભાઈ પછી નાનાલાલ લગભગ ડઝન નાટકો દ્વારા પ્રયાસ કરે છે પરંતુ તેમની લગ્નભાવના અને અન્ય વિચારશ્રેણીના અપવાદ સિવાય, આવા રુચિકર નાટયાસ્વાદની બાબતમાં આ એક કૃતિ કરતાં તે ઊણાં ઊતર્યાં જણાશે. રસાતિરેકવાળાં ઈતિહાસ-પુરાણનાં નાટકો-ની ઉત્તેજક અને વિકૃત અતિરંજકતા તથા 'દુ:ખદર્શક' સામાજિક નાટકોની લાગણી-પ્રચુરતાની પરંપરામાં, સદાચાર પ્રેરતી પ્રથમ ચિરંજીવી નાટયકૃતિ વડે રમણભાઈ ગુજરાતી નાટયસાહિત્યમાં પ્રશિષ્ટ-ગંભીર નાટકનો નવો આદર્શ પહેલવહેલો સ્થાપી, સિદ્ધ કરી બતાવે છે. એ રીતે, સ્વલ્પ નાટયસર્જન છતાં તેમણે નાટકના અરાજક ક્ષેત્રે અનલ્પ પ્રદાન કર્યું ગણાય.

આ અંગે તેમણે પોતાની મહત્ત્વાકાંક્ષી કૃતિમાં સંસ્કૃત-અંગ્રેજી બંને શૈલીનું માર્ગદર્શન સ્વીકાર્યું જણાશે. સંક્ષિપ્ત વિષયબીજની દીર્ઘસૂત્રી-સપ્તાંકી માવજત, પદ્યપ્રચુર શૈલી, નાયકને સુશીલ કન્યા તથા રાજગાદી અપાવતું મધુર સમાપન, વિદૂષકના નવા અવતાર જેવો વંજુલ અને તેનું શબ્દાળુ હાસ્ય તેમ જ પાત્રો 'બેઠાં પ્રવેશે છે' એવા નિર્દેશ વગેરે સંસ્કૃત પરિપાટીની ખાસિયતો ગણાય. ગદ્યપ્રભુત્વ છતાં નાટયશાસ્ત્રના અનુસંધાનમાં રમણભાઈએ નાટકને કાવ્યપ્રકાર તરીકે સ્વીકાર્યું હોવાથી કવિતાની કસર રહી નથી. તેમની કવિત્વશકિત બહુ ઊંચી કોટીની નથી એ સુવિદિત છે, છતાં આ સાયાસ પદ્યરચનાઓ પૈકી સંક્ષિપ્ત તથા શ્લોકબદ્ધ કવિતામાં અન્ય નાટકો કરતાં ઓછો અપવ્યય થયો છે એ મહત્ત્વની રાહત ગણાય. પાત્રમાનસ સમજવામાં ઉપકારક નીવડતા સ્વગતોદ્‌ગારો તથા વાર્તાલાપમાં મણિલાલની સંવાદશૈલીની સંસ્કૃતપ્રચુરતા ઓછી થતી આવી છે; તેનું સ્થાન લેતી જતી સ્વાભાવિક ભાષાછટા નાટકને સાક્ષરતામાંથી ઉગારી લઈ ભાવસૃષ્ટિમાં સરસતા ઉમેરી આપે છે.

આચાર-વિચારના પરસ્પર આત્યંતિક વિરોધની પાત્રવિભાવના અને આલેખન, સૂક્ષ્મ, અર્થગર્ભ ભાવ-સંઘર્ષ, રાઈની દોલાયમાન મન:સ્થિતિ અને ચારિત્ર્ય-ચકાસણીની કટોકટી, સત્તા-મહત્ત્વાકાંક્ષા નિમિત્તે જાલકાની હૃદયસ્પર્શી કરુણ વેદના તથા વ્યંગોકિત-વિધિહાસનો રસલક્ષી નાટયોપયોગ—આમાં આંગ્લ શૈલીની 'ટ્રૅજેડી' ની વિશેષતા ઝિલાઈ હોવાનો સંભવ ખરો.

નાટકની આ પણ એક અનન્યતા! આમ, પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં નાટકો પૂર્વવત્ લખાતાં રહ્યાં તેમાં 'રાઈનો પર્વત'નો માર્ગદર્શન-લાભ લેવાયો નહિ જણાય એ ખરું; છતાં, આ શિષ્ટ નાટકથી ઊલટું આ ગાળાનાં કેટલાક પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં નાટકોમાં રંગભૂમિ-સુધારણાની વૃત્તિનો વા તખતા-સભાનતાનો આવિષ્કાર થતો આવે છે એ પણ ઓછું સૂચક નહિ ઠરે.

રંગભૂમિ પર તથા સાહિત્યજગતમાં ગણપત રાજારામ ભટને તત્કાલ પ્રસિદ્ધિ અપાવનાર 'પ્રતાપ નાટક'(૧૯૧૭)નો સપ્તાંકી પ્રસ્તાર તથા તેની પદ્યપ્રચુર શૈલી છે તો સંસ્કૃત પરંપરાની, પરંતુ કર્તાએ રંગભૂમિનો ખ્યાલ રાખી ગદ્યને આલંકારિક બનાવી તેમાં જુસ્સો અને જોમ ઉમેર્યાં છે. ૧૯૧૪માં કરાંચીની રંગભૂમિ પર ભજવાયેલા નૃસિંહ ભગવાન વિભાકરના 'સિધ્ધાર્થકુમાર' (૧૯૧૭) માં, સંસ્કૃત ઢબના નાન્દી, વિદૂષક જેવા પુરોહિત, સંસ્કૃતપ્રચુર સંવાદો તથા હાસ્યનિષ્પતિ સાથોસાથ ધંધાદારી શૈલીના ખલનાયક જેવા દેવદત્ત તથા ચમત્કારપ્રધાન પ્રસંગોના દશ્યતત્ત્વનો સમન્વય કરવાનો પ્રયાસ તેમના ઉત્સાહ-નિષ્ઠા ખાતર નોંધપાત્ર ગણાય. વ્યવસાયી નાટયશૈલીમાં સુધારો કરવાની ભાવનાથી જેઠાલાલ ચીમનલાલ સ્વામીનારાયણે તેમના 'મહારાણા હમ્મીરસિંહ' (૧૯૧૫) તથા 'પરાક્રમી પૌરવ યાને ભારતનું ગૌરવ' (૧૯૨૧)માં 'ગુજરાતમાં હાલ ભજવાતાં નાટકોમાં રંગભૂમિ ઉપર પ્રયોગ, સંભાષણ, રાંગીત, યુદ્ધ વગેરેની જે પધ્ધતિ પ્રવર્તમાન છે' તે કાયમ રાખી, કામદર્શનના તથા ઠઠ્ઠાબાજીના અયોગ્ય પ્રસંગો દૂર કરી, પોતાની 'શિષ્ટ ભાષા' દાખલ કરી છે, પરંતુ ઉત્સાહ તથા નાટયસૂઝના વ્યસ્ત પ્રમાણના કારણે તેમનો હેતુ ભાગ્યે બર આવ્યો જણાશે.†

'આપણી રંગભૂમિનું શુદ્ધીકરણ વ્યવસાયી નાટયકંપનીઓ દ્વારા તો કોઈ સમર્થ નાટયકારને હાથે જ સંભવી શકે' પરંતુ 'દશ્ય નાટક લખવાની બક્ષિસ ગુજરાતને મળી નથી'* એટલે 'કોઈ ગુજરાતી નાટયકાર દ્વિજેન્દ્રની કળાને ધીરજથી તપાસે તો સારું'§ એવા આશય--આગ્રહથી ઝવેરચંદ મેઘાણીએ રજૂ કરેલા દ્વિજેન્દ્રનાથના બે અનુવાદો

---

† 'મહારાણા હમીરસિંહ'ની ર. મ. નીલકંઠની પ્રસ્તાવનામાં સંસ્કૃત શૈલીના અનુસરણનો આગ્રહ હોવાથી તે સમાપન ઉલ્લેખપાત્ર ગણાય: 'સાધારણ સંભાષણ અક્ષરમેળ અથવા માત્રામેળ છન્દોમાં કે સંગીતમાં હોય તો ગુંજન કે ગાયનને લીધે કેવળ કૃત્રિમતા પ્રવર્તે, અને વળી વધતીઓછી ગાઢતાના ભાવ તથા આવેશનું વૈવિધ્ય આવી શકે નહિ, તેથી ગુજરાતીમાં સંસ્કૃત નાટકોની પદ્ધતિ જ ગ્રહણ કરી શકાય છે.' પ્રસ્તાવના, પૃ. ૮.

* 'પ્રયોજન' ('શાહજહાં'ની પ્રસ્તાવના).

§ 'બે બોલ' ('રાણો પ્રતાપ'ની પ્રસ્તાવના).

'રાણો પ્રતાપ' (૧૯૨૩) તથા 'શાહજહાં' (૧૯૨૭) પણ અહીં ઉલ્લેખી શકાય. 'રાણો પ્રતાપ' ની સરખામણીમાં 'શાહજહાં' નાટયક્ષમ તથા સાભિનય બન્યું હોવાથી અવેતન રંગભૂમિએ તેનો ઉમળકાભર્યો સત્કાર કર્યો જણાય છે. ઐતિહાસિક સામગ્રીના 'સંયુકતા' (૧૯૨૩) દ્વારા રમણલાલ વસંતલાલ દેસાઈ પણ વ્યવસાયી નાટયશૈલી સ્વસૂઝ મુજબ સંસ્કારવા મથતા જણાશે.§

રંગભૂમિ-સુધારણાની આ છૂટીછવાયી ધગશ ખાસ તો ઈતિહાસ-પુરાણનાં નાટકો મારફત જ વ્યકત થતી રહે છે એનો વિશેષ ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. આવા ઉત્સાહને ન-જેવી સફળતા મળી તેમાં નાટયવિષયક નિષ્ણાતબુદ્ધિ તથા રંગભૂમિવિષયક જાગરૂકતાની ઊણપ કારણ પેટે ટાંકી શકાશે. એટલું આશ્વાસન લઈ શકાય ખરું કે મણિભાઈ પછી રંગભૂમિ-સંપર્ક જાળવી રાખવાની મથામણ એકલદોકલ કૃતિમાં યા છૂટીછવાયી થતી આવી છે. બીજી બાજુ, આવી કોઈ સભાનતા વગર લખાતાં રહેલાં ઈતિહાસ-પુરાણનાં ગતાનુગતિક શૈલીનાં નાટકોનો પરંપરાપ્રવાહ અટક્યો નથી એ હકીકત પેટે આ યાદી અવલોકી શકાય: 'શ્રી મીરાંબાઈ નાટિકા' (૧૯૧૭),[૧] 'ભીમચાતુર્ય',[૨] 'કૃષ્ણકનૈયો' (૧૯૨૪),[૩] 'વીરશાહુ' (૧૯૩૦),[૪] 'રાજરાજેશ્વરી' (૧૯૩૩),[૫] 'ચંદ્રભીષ્મપ્રતિજ્ઞાનાટક' (૧૯૨૨),[૬] 'કૃષ્ણ-વકીલાત' (૧૯૨૪),[૭] 'પ્રભાવતી' (૧૯૨૭),[૮] 'પ્રતાપસિંહ' (૧૯૩૪),[૯] 'પ્રહ્લાદ નાટક' (૧૯૨૯),[૧૦] 'અંતરનાં અજવાળાં' (૧૯૩૫),[૧૧] 'અંબરિષ નાટક' (૧૯૨૪),[૧૨]—પ્રખ્યાત સામગ્રીના પાત્ર-પ્રસંગોનો બહુધા અપવ્યય કરતી આ ઘરેડમાં કાંઈક નવો નાટયોન્મેષ જોવા મળશે 'કાન્ત'ના નાટયલેખનમાં.

દેશી-પરદેશી ઐતિહાસિક પ્રકરણોના આધારે લખાયેલાં 'બે નાટકો' (૧૯૨૪) પૈકીના પ્રથમ 'રોમન સ્વરાજ્ય' માં ઈ. સ. પૂર્વેના ૫૧૦ના રોમના સ્વરાજ્યપ્રાપ્તિના વિષયને નાટયબદ્ધ કરવામાં 'કાન્ત' નાટયેતર પાત્રો તથા પ્રસંગો-પ્રવેશો† ગૂંથી લે છે એટલે તેમણે પણ દીર્ઘસૂત્રી વિષયમાંડણી પસંદ કરી જણાય છે. છતાં આ ઈતિહાસ-પ્રકરણની ઘટના-પ્રચુર વસ્તુગૂંથણીમાં મુખ્ય પાત્રોનું ચિત્રણ આકર્ષક લાગશે ખરું. બેનને મારી નખાવી બનેવીને પરણી પાછળથી એ પતિની કતલ કરતી અને પિતાનું ખૂન કરી તેના શબ પર રથ હાંકતી રોમની રાણી થવાની મહત્ત્વાકાંક્ષા સેવતી ટુલિયા લૅડી મૅકબેથની

---

§ ર. વ. દેસાઈનાં નાટકો વિશે વિગતચર્ચા સમયક્રમમાં આગળ પ્રકરણ ૧૮ માં.
૧ સોમેશ્વર નાથજી જોષી ૨. પુ. જે. ભટ. ૩ પુ. લ. શાહ ૪ અ. નાં. જોષી ૫ છોટુભાઈ જોષી. ૬.૭.૮. પ્રેમયોગી. ૯. મ. ભુ. પટેલ. ૧૦ જુગતરામ દવે. ૧૧ જેઠાલાલ છ. ચૌધરી. ૧૨ હરિશંકર માધવજી ભટ્ટ.
† અં. ૧; પ્ર. ૪; પ્ર. ૫; પ્ર. ૬; અં. ૩; પ્ર. ૩; પ્ર. ૪.

સત્તાઘેલછાને પણ મોળી પાડી દે ખરી. સ્વરાજ્યની પ્રાપ્તિના મુખ્ય નાટય-હેતુનું કાર્યસાધક પાત્ર છે બ્રૂટસ, પરંતુ નાટય-ઉત્તરાર્ધના ઝડપી કાર્યવેગમાં આ આકર્ષક પાત્રનું સાતત્ય જળવાયું નહિ જણાય; એ ઘટના પરંપરામાં રાજાશાહી વિ. આત્મશાસનના ભાવનાગત સંઘર્ષની નાટયક્ષમતા પણ ચકાસાઈ જણાતી નથી. સકસેટસના લુક્રીશિયા અંગેના આકર્ષણ તેમ બળાત્કારના પ્રસંગમાં જીવંત પાત્રચિત્રણ, વિવિધ ભાવાભિવ્યકિત તથા સ્વભાવદર્શનનું સફળ આલેખન થયું હોવાથી સ્વતંત્ર એકમ તરીકે પણ તે તખતા પર પ્રેક્ષણીય તથા અભિનેય નીવડી શકે. પરંતુ એકંદરે તો 'કાન્તે' ઈતિહાસ-ઘટનાને ક્રમબદ્ધ રીતે આલેખવાની પદ્ધતિ જ જાણે જાળવી રાખી છે. એટલે નાટય-તત્ત્વપ્રચુર સામગ્રી હોવા છતાં નાટયાવશ્યક સંવિધાન, પરાકોટીજનક સમાપન કે સંઘર્ષાશ્રિત રસનિષ્પત્તિની અપેક્ષા સંતોષાશે નહિ. ઊલટું, પાત્રપ્રધાન પૂર્વાર્ધ તથા ઘટનાપ્રચુર ઉત્તરાર્ધ એમ વસ્તુબંધના બે ભાગ પડી ગયા જણાશે. 'કાન્તા' જેવું સ્વગતોકિતનું કલોચિત આયોજન આ પ્રવેશ-પ્રસ્તારનું ઊજળું નાટયવિધાન ગણાય; એથી પાત્રચિત્રણ તથા ભાવાભિવ્યકિતની અસરકારકતા વધવાથી નાટયાસ્વાદની ઊણપ પુરાતી રહે છે. ત્રિઅંકી બાહ્યાકાર છતાં, અંતરંગમાં સચવાયેલા સંસ્કૃત શૈલીના પ્રભાવનો નિર્દેશ કરતી સામાન્ય કોટીની પદ્યાળુતા તથા સંસ્કૃતપ્રચુર સંવાદલઢણ રોમના ઐતિહાસિક વાતાવરણમાં વિકૃતિકારક તથા અપરસજનક લાગે છે. ઘટનાપ્રચુર નાટય-નિયોજનમાં, ટુલિયા, લુક્રીશિયા તથા સકસેટસ જેવાં અભિનયોચિત પાત્રોના ચિત્રણની તકેદારીમાં, ખૂનામરકી, બળાત્કાર તથા યુદ્ધના પ્રસંગોની દશ્યજમાવટમાં, ગીત-ગૂંથણી તથા જોમ-જુસ્સાવાળી ભાષા-છટામાં મુખ્ય પ્રેરણા રંગભૂમિની હોય એમ બને. 'ઘણા જુદા સ્વરૂપે' આ નાટક 'ઝાલિમ ટુલીયા' નામે ભજવાયું હતું એ હકીકત અહીં ઉલ્લેખનીય ગણાય.

ઐતિહાસિક પ્રકરણને બદલે સ્પષ્ટતઃ પાત્રને કેન્દ્રમાં રાખી લખાયેલા 'ગુરુ ગોવિંદસિંહ'-માં શીખ ગુરુને નાયક-પાત્ર જેવાં મહત્ત્વ-માવજત મળ્યાં છે. કરુણાન્ત કૃતિના કમનસીબ નાયકની જેમ ગોવિંદસિંહના જીવનમાં ચારિત્ર્યથી માંડીને જીવનકાર્ય વિશે ઉપરાઉપરી 'કસોટી'—કટોકટી ઉપસ્થિત થતી રહે છે. અનોપકુંવર સાથેની ચારિત્ર્યવિષયક કસોટીમાં નિષ્કલંક રહી પાર ઊતરતા ગુરુ પ્રારંભથી નાયકોચિત ઉદાત્તતાનો પરિચય કરાવે છે; અલબત્ત તેમની લાગણીવિવશતા પેટે, યશોધરાના મૃત્યુ પ્રસંગે ગુરુ 'છાતીફાટ રોયા' એવો હરકિશનનો વૃત્તાંત છે. વળી, મોગલોથી બચવા ગુરુ છલાશ્રય પણ સ્વીકારે છે, તેમના બે પુત્ર જીવતા દટાય છે, યશોધરા પછી અનોપ જીવતી બળી મરે છે એટલે સંવેદનાભર્યા અંગત જીવનમાં તથા ધર્મપ્રવર્તક તરીકેના જાહેર જીવનમાં, મોગલોના

પ્રતિપક્ષ સામે ગુરુનો કરુણ પરાજય થતો રહ્યો કહેવાય. ધર્મસંરક્ષણ તથા કંઈક અંશે દેશોદ્ધારની પોતાની આજીવન પ્રવૃત્તિની વિષાદજનક નિષ્ફળતાથી હતાશ થઈ, ગુરુ પોતાનાં સાધન, હેતુ તથા પ્રવૃત્તિ વિશે કડક ચકાસણી તથા આત્મપરીક્ષા કરતા જણાય છે. બહુવિધ ગુણ અને શકિત છતાં મોગલોની શારીરિક તાકાત અને ધર્મઝનૂની સત્તા સામે તેમનો નૈતિક પ્રભાવ મોળો પડવાનું કારણ તે તેમની મુસલમાનો પ્રત્યેની ધાર્મિક અસહિષ્ણુતા. લોકહિતૈષી પ્રવૃત્તિમાં રાગદ્વેષ જીતવા રહ્યા એવા નાટયનિર્દેશના ઉપલક્ષ્યમાં એમ કહી શકાય કે અનોપના પ્રસંગમાં તેઓ રાગને જીત્યા પરંતુ મુસલમાનો સામેની ધર્મ-લડતમાં તેઓ દ્વેષ જીતી શકયા નહિ. નાયકના આ કરુણ સ્વભાવદોષનું દર્શન પ્રતિસ્પર્ધી ધર્મગુરુ પીર મુલ્લાંશાહ દ્વારા કરાવવામાં ધર્મ-સ્થાપનાના તેમના જીવનકાર્ય અંગે કુદરતી વિધિહાસ અને ધર્મસંરક્ષણની તેમની આજીવન કારકિર્દી અંગે નાટયોચિત વિષાદજનક પરાકોટી સિદ્ધ થઈ ગણાય. માનવ-સહજ નબળાઈઓથી પીડાતા આંતરમનનાં વેદના-વિષાદ, અનિવાર્ય સ્વભાવદોષ અને નિષ્ફળતાની પરંપરા અને આખરી વિફળતામાં પાત્રપ્રધાન કરુણકૃતિની અત્યુત્તમ સામગ્રી હોવા છતાં 'ઝાલીમ ટુલીયા' ની જેમ અહીં પણ દઢ વસ્તુગુંફન વિશેની 'કાન્ત'-ની અસાવધતા વા અકુશળતાના કારણે, એ નાટયોચિત સામગ્રીને નાટયાવશ્યક વસ્તુ-વિધાનનો લાભ મળ્યો નથી. બુદ્ધિગ્રાહ્ય ન બને તેવી ચમત્કૃતિઓ આમેજ કરતા, યશોધરા-અનોપના સળગીને મૃત્યુ પામવાના પ્રસંગો તથા ગુરુ-આમીનાની મુલાકાત પાત્રવિધાન કે નાટયવિધાન અંગે સાવ અનિવાર્ય નહિ ઠરે. વળી, ગુરુના પ્રતિસ્પર્ધી પાત્ર ઔરંગઝેબ-ની મનોવ્યથા અને નિષ્ફળતાનું ચિત્રણ સફળ રીતે થયું હોવા છતાં આ પાત્ર-ઉમેરણ પણ ઉપર્યુકત નાટયેતર પ્રસંગ-ઉમેરણ જેમ ખાસ અર્થદ્યોતક લાગશે નહિ. વળી, નાયકના જીવનની વિષાદજનક પરાકોટીના કલોચિત સમાપન પછી લગભગ નાટકાંતે પ્રત્યક્ષ થતા ઔરંગઝેબ અંગે ઉપલબ્ધ થતા પાત્રવિરોધ-ભાવનાવિરોધની રસલક્ષી માવજત પણ નથી થઈ ઊલટું, વિષાદલક્ષી પરાકોટીની ભાવવાહિતા પછી ઔરંગઝેબનું પાત્ર રસપ્રદ વર્ચસ ભોગવતું થાય તેમાં ગુરુનું જીવંત પાત્રચિત્રણ નિસ્તેજ બન્યું એ તો ખરું, એ ઉપરાંત, નાટય-ઉત્તરાર્ધમાં નાયકને બદલે પ્રતિસ્પર્ધી પાત્ર રસવિષય બને એવા નાટયવિધાનમાં પ્રથમ રચના જેવી પ્રમાણવિવેકની ઊણપ ડોકાઈ હોય એમ પણ ખરું.

ઔરંગઝેબના ઉદ્ગારોમાં* વ્યકત થયેલી હિંદુઓ તથા હિંદુ ધર્મ પ્રત્યેની અસહિષ્ણુતા-ની ઉગ્રતામાં 'કાન્ત'ના ખ્રિસ્તી ધર્મ પ્રત્યેના આદર તથા હિંદુ ધર્મની જડ ધર્માંધતા

* પૃ. ૧૧૬.

તથા સંકુચિત સાંપ્રદાયિકતા વિશે પ્રબળ પ્રત્યાઘાત હોઈ, એ આકર્ષક પાત્ર નિમિત્તે વસ્તુવિધાનમાં અંગત તત્ત્વ તથા થોડી વિષયોપકારક સામગ્રી મળી ખરી. આખરી મુલાકાતમાં પીર ગુરુને ગ્રન્થસાહેબમાં દશેક બાબતો લખી લેવાનું કહે છે તેમાં બાઈબલના 'ટેન કમાન્ડમેન્ટ્સ'ની પ્રેરણા ઉપરાંત હિંદુ-મુસ્લિમ ઐકય તથા સર્વધર્મસમભાવ પર ભાર મુકાયો છે તેમાં 'કાન્ત'ના અંગત વિચાર-પરિપાકનો અર્થસૂચક આવિષ્કાર જડી રહેવાનો. એ રીતે, અન્યથા અનાકર્ષક રહેતું પીરનું પાત્ર કર્તાના આત્મપ્રક્ષેપણનું ઉપાદાન બન્યું હોવાથી નોંધપાત્ર અવશ્ય ઠરવાનું. ગુજરાતી નાટકમાં સ્પષ્ટતઃ રમણભાઈ નીલકંઠથી પ્રવેશતી થયેલી આત્માભિવ્યકિત-આત્મલક્ષિતા 'કાન્ત' નાં 'બે નાટકો' બાદ નાનાલાલનાં નાટકોમાં ચરમસીમાએ પહોંચતી જોવા મળશે.

આકૃતિક સૌષ્ઠવ અને સુગ્રથિત સંવિધાનની અનુપસ્થિતિ છતાં, ગુરુ તેમ જ ઔરંગઝેબના જીવંત પાત્રચિત્રણ અર્થે સ્વગતોકિતના કસબનો 'રોમન સ્વરાજ્ય' જેવો જ અર્થસાધક ઉપયોગ થયો જણાશે; નાટ્યશૈલી અંગેની એ તેમની વ્યકિતગત સિધ્ધહસ્તતા ગણવી જોઈએ. ખાલસા દળ સમક્ષના ગુરુના ઉદ્‌બોધનમાં અને પીર-ગુરુની મુલાકાતમાં વ્યકત થયેલી વકતૃત્વછટા નાટકના વાચિક અભિનયને પોષક નીવડવાની. કવિતાની બાબતમાં આથી ઊલટું બન્યું છે જાણે. ગુજરાતના એક અગ્રણી સુકવિની નાટયસ્થ પદ્યરચનાઓ તેમની નાટયેતર કવિતાની ભાષા તથા તદ્‌ગત ભાવની સરખામણીમાં ઊણી ઊતરતી લાગે એ કંઈક વિસ્મયજનક ખરું, પરંતુ કવિત્વશકિત હાંફી જાય ત્યાં સુધી નાટયનિયોજનમાં કાવ્યનો કવિતારસિકના હાથે જ અપવ્યય થતો રહે એ હકીકત પરત્વે દુઃખ પણ વ્યકત કરવાનું રહેશે.

સુદૃઢ નાટયબંધ તથા તજજન્ય રસ-અપેક્ષા અને શૈલી-વિશેષતાની ઊણપ અંગે 'બે નાટકો'વચ્ચે ઝાઝો તફાવત નહિ જડે. વિષયસામગ્રીમાંથી ઉપલબ્ધ થયેલા અને વિકસાવાયેલા નાટયોપકારક સંઘર્ષ તથા લક્ષ્યવેધક ચરમસીમાનું કલાવિધાન પણ બંનેમાં કથળેલું જણાવાનું. વાર્તાનો વિસ્તાર માંડી પ્રવેશબદ્ધ કરવામાં તથા એ રીતે મળતા મોકા પર કવિતા પીરસવામાં તેમણે પણ સ્પષ્ટતઃ રૂઢ શૈલી અપનાવી કહેવાય પરંતુ રાજાશાહી વિ. લોકશાહી કે આત્મશાસનના તથા ધાર્મિક ઝનૂન અને સહિષ્ણુતાના સમકાલીન અગત્યના વ્યાપક પ્રજાકીય પ્રશ્નોને નાટયવિષયમાં શકય તેટલી રસપ્રદતાથી ગૂંથી લઈ કાન્તે ઈતિહાસવિષયક નાટકોની પરંપરામાં નાની-નવી વિકાસરેખા જન્માવી કહી શકાય. 'રોમન સ્વરાજ્ય' માં બે સ્રીપાત્રો તથા 'ગુરુ ગોવિંદસિંહ' માં બે પુરુષપાત્રોના આકર્ષક-બહુરંગી ચિત્રણ દ્વારા નાટયક્ષમ ભાવોદ્દીપનના અને દશ્યક્ષમ અભિનય-મોકાના કેટલાંક છૂટક દશ્યોની લખાવટ-માવજત દ્વારા અને સ્વગતોકિતના ક્લોચિત ઉપયોગ

દ્વારા કેવળ'બે નાટકો' માં જ પોતાની મૌલિક નાટયસૂઝની સબળ પ્રતીતિ કરાવી 'કાન્ત' જાણે પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં નાટકો પૂરતું 'કાન્તા'કારનું સાતત્ય સાચવી રાખે છે.

ડાહ્યાલાલ શિવરામ કવિના સહકારમાં તેમણે 'દુ:ખી સંસાર' (૧૯૧૫) જેવું સામાજિક નાટક લખવાનો પ્રયાસ કરી જોયો જણાય છે. પ્રસ્તુત રચનામાં ગુણ-અવગુણના સનાતન દ્વંદ્વ ઉપરાંત ૧૯૧૪ની ગાંધીજીની પ્રવૃત્તિના તથા દક્ષિણ આફ્રિકાના હિંદીઓના સમકાલીન ઉલ્લેખો વણી લેવાયા છે. સાંપ્રત રંગભૂમિ વિશેનાં પૂજારીનાં મંતવ્યોમાં તેમણે સ્વમત-સમર્થન કરી લીધું હોય એમ બને; અલબત્ત નાટયરચના પરત્વે મુખ્ય છાપ વ્યવસાયી શૈલીની જ જણાવાની. સ્વગતોકિતનો અતિરેક, સ્વગતોદ્‌ગારના જવાબ, ગુજરાતી-મરાઠી-અંગ્રેજી તેમ જ ઉર્દૂ કવિતા, પ્રાસાનુપ્રાસી જોડકણાંનો અતિરેક, અંકવાર મૃત્યુ-પરંપરા, ત્વરિત કાર્યવેગ, નીરસ નમૂનાપાત્રો અને પ્રચલિત કાવ્યોચિત ન્યાય વગેરેથી એવી રસસંસ્કારતા અને અતિરંજકતા દાખલ થઈ છે કે 'બે નાટકો'ના ઉપલક્ષ્યમાં એમ ઈચ્છવાનું મન થાય કે આ એક માત્ર સામાજિક નાટકમાં 'કાન્ત' નો ફાળો ઓછો હોય તો સારું!

ગુજરાતી રંગભૂમિનો સાહિત્યસંપર્ક છેક 'કાન્ત' સુધી જળવાતો આવે છે એ હકીકત અહીં ઉલ્લેખી શકાય. નર્મદ, રણછોડભાઈ, મ. ન. દ્વિવેદી તથા 'કાન્ત'-ની રચનાઓની રંગભૂમિ-રજૂઆત ઉપરાંત 'સરસ્વતીચંદ્ર', 'રાઈનો પર્વત' તથા 'જયા-જયંત' જેવી શિષ્ટ કૃતિઓને ઓછા-વત્તા ફેરફાર સાથે રંગભૂમિક્ષેત્રે આવકારવાનું અને એ રીતે સાહિત્યકારોને-શિષ્ટતાને સાનુકૂળ થતા રહેવાનું વલણ જોવા મળતું રહ્યું છે; છૂટાછવાયા સંનિષ્ઠ સૂત્રધારોના ઉત્સાહ-ધગશને સાહિત્યજગત-સાક્ષરવર્ગ તરફથી ઊલટભેર વિવેકી સહયોગ મળી રહ્યો હોત તો 'જયકુમારી વિજય'થી 'જયા જયંત' (એટલે કે 'ઋષિ શૃંગી'!) સુધીનો નાટક તથા રંગભૂમિના સહઅસ્તિત્વનો આ પાતળો પ્રવાહ ગુજરાતી નાટયના વિકાસ અંગે મૂલ્યવાન બની શકત. પરંતુ તેમ બન્યું નથી એ અગાઉ કારણવાર જોયું એટલે અહીં તો એટલો ઉલ્લેખ કરી શકાય કે નર્મદથી નાનાલાલ સુધી પહેચતા-માં રંગભૂમિ તથા સાહિત્ય વચ્ચે જાણે મઝિયારું વહેંચાઈ ગયું હોય એવી પરિસ્થિતિ ગુજરાતી નાટક અંગે જોવા મળે છે. સાધનસંપન્ન અને વિકસેલી ગુજરાતી રંગભૂમિ કેવળ ધંધાદારીઓના વર્ચસ નીચે અટવાતી રહે એમાં ગુજરાતી સાહિત્યકારોની નિષ્ક્રિયતાનું નિમિત્ત પણ નાનું નહિ ગણાય. આ ક્રમમાં, પ્રચલિત શૈલી તથા પવર્તમાન કે સ્થૂલ રંગભૂમિની આવશ્યકતાની અવગણના કરતા—એથી અળગા રહેતા અને એ રીતે પોતાનો વ્યકિત-વર્ગ ઊભો કરતાં નાનાલાલનાં નાટકોનો હવે ઉલ્લેખ કરી શકાય.

અગિયાર

કવિનાં નાટકો

રણછોડભાઈ પછી સંખ્યાબંધ નાટકો લખનાર બીજા ગુજરાતી નાટ્યકાર કવિ નાનાલાલ દલપત્તરામ નાટ્યબંધના અંતરંગમાં શિષ્ટ ભાવના તથા ગંભીર આદર્શો ઠાંસીને તથા તેના બાહ્યાકારને સ્વરૂપલક્ષી સ્વૈરવિહાર તથા સાદ્યંત કાવ્યપ્રાચુર્યથી બહેલાવીને ચાલી આવતી 'સાહિત્યિક નાટક'ની પરંપરાનો ચરમ ઉન્મેષ દર્શાવતા જણાશે; એ રીતે તેમણે પોતાની અનન્ય નાટ્યશૈલીની વ્યાવર્તક ખાસિયતો ઉપસાવી ગણાય ખરી. મુખ્યત્વે, આ ગુજરાતી કવિએ યુરોપી કવિઓનાં ઊર્મિનાટક વા ભાવનાટકની પ્રેરણા ઝીલી જણાશે, પરંતુ કવિસહજ-ગાંભીર્યપૂર્ણ સ્વત્વના પારસસ્પર્શને કારણે કવિનાં નાટકો જાણે પોતાનો આગવો વિશિષ્ટ વર્ગ જન્માવે છે. આથી જ કદાચ, તેમણે નાટ્યલેખન આરંભ્યું ત્યારે સુવર્ણયુગ માણતી વ્યવસાયી રંગભૂમિની કે લખવાનું આટોપ્યું ત્યારે પ્રોત્સાહક વાતાવરણમાં પાંગરતી કલાશોખીન રંગભૂમિની અપેક્ષા-આવશ્યકતા તેઓ સંતોષી શકયા નહિ એટલું જ નહિ, સાહિત્યની કોઈ પ્રચલિત નાટ્યશૈલી સાથે પણ તેમની સ્વકીયતાનો મેળ પડયો જણાશે નહિ. તત્કાલીન રંગભૂમિના ઉપલક્ષ્યમાં લખાયેલા અને પ્રમાણમાં સાભિનય બનેલા 'જયા—જયંત'થી માંડી બહ્માંડભવ (Cosmological)ના નાટક 'અમરવેલ' સુધીમાં નાટકની સ્વરૂપલક્ષી વિડંબનાની ઉપાસનામાં વિકાસ થયો ગણાય ખરો! આવા યથેચ્છ નાટ્યવિહાર માટે નાનાલાલે અવારનવાર—કહોકે—નાટકવાર-કવિસહજ—કાવ્યમય મંતવ્યો વ્યકત કરવામાં વિશેષ રસ તથા શ્રમ લીધો જણાય છે. નાટ્યકાર તરીકે તેમની વિશિષ્ટતા જેમ કાવ્યાવતાર ભાવનાટકોમાંથી તેમ નાટકો સાથે જોડેલી સંદિગ્ધ-ચિંત્ય પ્રસ્તાવનાઓમાંથી પણ જડી રહેવાની. નાટક વિશે, પોતાનાં જ નાટક વિશે આ વિલક્ષણ કવિ જેટલું અન્ય કોઈ સામાન્ય કે સફળ નાટ્યકારે પણ લખ્યું જણાશે નહિ. ટૂંકમાં કવિનાં નાટકો તેમ જ નાટ્યવિચારો બંને ઉગ્ર સ્વત્વથી રંગાયેલાં જણાય તો નવાઈ નહિ; એટલે જ કદાચ તેમના નાટ્યવિષયક મતો વ્યાપક માર્ગદર્શન નિમિત્તે નહિ, પરંતુ ઈતિહાસ-અભ્યાસ પૂરતું મહત્ત્વ ધરાવશે.

આમ છતાં, તેમનાં નાટકોના અભ્યાસ વેળા, પોતે અપનાવેલા નાટ્યપ્રકાર અંગે તેમણે પ્રથમ નાટકમાં કરેલી ચોખવટ તેમનાં સઘળાં નાટકો વિશે લક્ષમાં રાખવાની રહેશે. "નાટકોયે જુદી જુદી જાતનાં છે, ને આ નાટકને પણ અનેક દષ્ટિબિંદુથી જોઈ શકાય. એક દષ્ટિબિન્દુથી નીરખતાં આ ભાવપ્રધાન નાટક Lyrical Drama

છે. ભાવપ્રધાન કાવ્યો—Lyrics—ટૂંકાં જ હોય એવું નથી. મેઘદૂત, ગીતગોવિંદ અને શ્રીમદ્ ભાગવત એ આપણાં મનોગમ ને વિશાલ ભાવપ્રધાન કાવ્યો છે. ઈંગ્રેજોનું લાંબામાં લાંબું ભાવપ્રધાન કાવ્ય કવિ શેલીનું સુવિખ્યાત નાટક 'પ્રોમિથિયસ અનબાઉન્ડ'—Prometheus Unbound નામનું છે. યુરોપનું સુવિખ્યાત ભાવપ્રધાન નાટક ગોઈથેનું 'ફાઉસ્ટ'— Faust -છે. ભરત નાટ્યશાસ્ત્રમાંના ભેદ વિચારતાં આ દશ્ય નહીં પણ શ્રાવ્ય નાટક છે. વળી યુરોપીય રસશાસ્ત્રની દષ્ટિએ અવલોકતાં આ કાવ્ય ગ્રીસની Classical કહેવાતી પદ્ધતિનું નથી, પણ Romantic પદ્ધતિનું છે......'નાટક' શબ્દથી 'કાલિદાસ-શેકસ્પિયર શૈલીનું દશ્ય નાટક' એવો અર્થ સામાન્યતઃ સમજાય છે. આ નાટક ગોઈથેની ને શેલીની શૈલીને મળતું છે, શેકસ્પિયર શૈલીનું નથી."* આમ, અસંદિગ્ધ રીતે ઓળખાવાયેલો શ્રાવ્ય ભાવપ્રધાન નાટયપ્રકાર કેવળ 'ઈન્દુકુમાર' પૂરતો નહિ પણ કવિના સમગ્ર નાટયલેખનના ઉપલક્ષ્યમાં વિચારવાનો રહેશે; વળી, કવિની વણાયેલી-વણવણાયેલી નાટયમયતાનો કયાસ મેળવવા પ્રચલિત રીતે વિચારતા રહેવામાં શૈલીમાં પણ વિશેષ નાટયવિવેક જળવાતો રહેશે.

લગ્ન, રાસ અને સમર્પણ એમ અંકવાર સ્વતંત્ર શીર્ષક ધરાવતા ત્રિઅંકી 'ઈન્દુકુમાર'ની પૂર્ણાહુતિ ખાતર કવિએ ૩૫-જેટલાં વર્ષ લીધાં§ એ હકીકત ગુજરાતી નાટક માટે નોંધપાત્ર ગણાશે—એ રીતે 'રાઈનો પર્વત'ના અઢાર વર્ષનો વિક્રમ ખંડિત થયો ગણાય ! ત્રણ અંક અને સાડાત્રણ દશકા—નાટકના સુશ્લિષ્ટ સંવિધાન અંગે આ બાબત અસર કર્યા વિના શેની રહે !

નિષ્ફળ પ્રણયકથાના સ્વલ્પ વસ્તુનો તાણો એક પરંતુ ભાવનામયતા, વિચારશ્રેણી તથા કાવ્યમયતાના વાણા અનેક. કવિની આ ખાસિયત 'ઈન્દુકુમાર'થી 'અમરવેલ' સુધી સાદ્યંત જળવાવાની. પ્રણય ભાવનાના પ્રથમ નાટકમાં પ્રતીકરૂપ સ્રીપાત્રો વડે નાટયવિષય સ્ફુટ કરાયો લાગે છે : નિર્દોષ, કામમુકત પાંખડી; નિર્બન્ધ, કામાસકત પ્રમદા;

---

* પ્રસ્તાવના, 'ઈન્દુકુમાર' (અં. ૧ લો, લગ્ન)

§ ત્રિઅંકી 'ઈન્દુકુમાર' ની પ્રકાશન અંગેની સાલવારી : પ્રથમ અંક ૧૯૦૯; બીજો અંક ૧૯૨૭ અને ત્રીજો અંક ૧૯૩૨ વળી, જુઓ કવિ-મત : 'આજ અનુભવથી કહું છું કે છત્રીસ વર્ષનો યજ્ઞ એ શાસ્ત્રકારની કલ્પના નથી, ઈતિહાસ છે.......... 'ઈન્દુકુમારનો' (" શારદ સત્ર પાંત્રીસ વર્ષે પૂર્ણાહુતિ પામે છે,' પ્રસ્તાવના; પૃ. ૩. ('ઈન્દુકુમાર , [illegible])

પ્રણયરસિક, દાંપત્યરત પથ; કામુકતાનો શિકાર બનેલી, બબ્બે બાળકોની કુમારિકા-માતા વિલાસ; બે બે લગ્ન છતાં વૈધવ્ય માણતી તાપસી જોગણ તથા સ્નેહવિવશ મુગ્ધા નાયિકા કાન્તિ. પુરુષપાત્રોમાં પણ થોડીક વિવિધતા માલૂમ પડશે—સ્નેહ-લગ્નના પુરસ્કર્તા રસિક દેવ તથા કૌમારવ્રત લઈ પ્રેમજોગી બનનાર નાયક ઈન્દુકુમાર અને નિર્લેપ આનન્દ ભગત; આવી પાત્રયોજના દ્વારા કવિ સ્ત્રીપુરુષ સંબંધોની વિવિધ મનોવૃત્તિ તથા અવસ્થાનું નાટયોપયોગી ચિત્ર આલેખી શકયા છે ખરા, પરંતુ નાટયોચિત સંવિધાન પરત્વેની તેમની ઉદાસીનતાના કારણે વૈવિધ્યસભર પાત્રવિભાવના નાટયરસની અનુભૂતિ કરાવી શકતી નથી. ઈન્દુ-કાન્તિની પ્રણયવિહ્વળતા, લાચારી તથા મિલનોત્કંઠાના એકવિધ ઉલ્લેખોથી સ્થગિત લાગતા તેમના પાત્રાલેખમાં સંસાર-સમાજ સામેની બંડખોરીના ઉદ્દગારો વેળા તથા વસ્તુ—ઉપચય વેળા આકર્ષક-જીવંત રંગો પૂરાતા જણાય છે. પરંતુ તેમના મનોભાવોને કવિ આચરણમાં મુકાવાની તકેદારી રાખતા નથી, તેથી પાત્રચિત્રણ તેમ જ વસ્તુવિકાસ અનુપસ્થિત લાગવાનાં. આ સુદીર્ઘ ત્રિઅંકીના અંતે, લાગણીવિવશ ઈન્દુ ભેખ સ્વીકારી સ્વસ્થતા મેળવે છે અને સ્વજન તેમ જ સ્નેહી વચ્ચે અટવાતી કાન્તિનું સ્ખલન સૂચવાય છે એટલો--એટલો જ પાત્રવિકાસ, પાત્ર-પ્રસંગ તથા ઉદ્દગારોના વ્યાપક પ્રસ્તાર પછી આશ્વાસક ઠરે ખરો. અલબત્ત, નાયક-નાયિકાના જીવનની આખરની નિર્ણાયક ઘટના માટે પાત્રગત હેતુ પ્રયોજાયો નથી એટલું જ નહિ, ઉભયનાં અંતરંગની માનસિક કટોકટીનો ઉપચય આલેખવામાં તે તે પાત્રોની સ્વેચ્છા કે કરણીનો લાભ પણ નથી લેવાયો જણાતો. નાટયવસ્તુની મુખ્ય ઘટના માટે યોજાતાં કાર્યસાધક તથા માનસવિધાયક પાત્રો નાનાલાલની નાટયશૈલીની વિશિષ્ટતા તરીકે નોંધી રાખવાં પડશે. સમજાવટથી ઈન્દુને મહન્તાઈનો અંચળો ચઢાવતી નેપાળી જોગણ તથા બળજબરીએ કાન્તિને વિલાસકુંજોમાં વિલાસપગલીઓ પડાવતી પ્રમદા નાયક—નાયિકાનાં આવાં પ્રેરકપાત્રો ગણાય. જીવનના મૂંઝવતા પ્રશ્નોની ચર્ચા ચલાવતા આનન્દ-ભગત તથા નેપાળી જોગણ કવિની વિચારાભિવ્યકિતનાં ઉપાદાન-પાત્રો જેવાં લાગશે. પાંખડીનું પાત્ર કાંઈક અંશે 'કોરસ' પાત્રની યાદ આપે, પરંતુ નાટકની ભાવસૃષ્ટિમાં મહત્ત્વ છે નેપાળી જોગણનું; આત્માભિવ્યકિતના આ પાત્રના ઉદ્દગારોમાં ગોઠવાયેલી ધર્મ, સમાજ, રાજ્ય, રાષ્ટ્ર તથા સંસ્કૃતિના વિવિધ પ્રશ્નોની સ્વસ્થ મીમાંસા† નાનાલાલની પોતાની જ. આ ઉપરાંત અન્ય ગૌણ પાત્રો સુધ્ધાં તક મળે કે ન મળે તો પણ ઉપલબ્ધ પ્રશ્નની ચર્ચા ચલાવવાનું ચૂકતા નથી: આવી ચર્ચાપ્રચુરતા તેમ જ ગીતપ્રચુરતાનાં નાટયેતર લટકણિયાંથી વસ્તુનો આછોપાતળો તાણો ભારછલ્લો બન્યા વિના નથી રહે તો.

† અં. ૧; પ્ર. ૫.

હકીકતમાં નાનાલાલને ઘટનાજન્ય, આરોહ-અવરોહ પ્રધાન, પ્રત્યક્ષ તથા રસોત્પાદક કાર્યપ્રવાહ અંગે ઝાઝી દરકાર પણ રાખી જણાશે નહિ. કદાચ એમ કહેવું ઠીક પડશે કે તેમની અનન્ય સ્વત્વપરાયણ પ્રકૃતિને પ્રચલિત પરલક્ષી નાટયબંધ કરતાં કવિતોચિત આત્મલક્ષી ઊર્મિનાટકનું ભાવનાપોત અનુકૂળ નીવડયું હશે. પ્રચલિત અપેક્ષાએ તેમની ઊણપોનો સહેલાઈથી ઉલ્લેખ થઈ શકે, પરંતુ કવિની નાટયશૈલીની વિશેષતા ખાતર નાટયાવશ્યક પાત્રયોજના ઉપરાંત તેમની સંવાદબાનીનો નિર્દેશ કરવાનો રહેશે. આ કાવ્યછટાનો સવિશેષ લાભ મળ્યો હોય તો તે નાયક-નાયિકના મૂંઝવણભર્યા મનોભાવોની અર્થસાધક અભિવ્યકિતને.

જુઓ ઈન્દુકુમારની અકળામણ :

'ચન્દ્ર માનવીના મુગટમાં રોપું ?
ધૂમકેતુની પાંખો કાપી કાપી
જનકુલના કરું ઝબ્ભા ?
ભેખ ઓઢું ? અગ્નિ ઘોળી પીઉં ?
આભ ફોડી સ્વર્ગ ઉઘાડું ?*

અને કાન્તિની વ્યથા :

અરેરે ! હૃદયની આશા એક
ને ચરણના ચાલવા બીજા......
આશાઓ અમૃતભરી,
અને અનુભવો લીલા ઝેરના......
માબાપને શોધું ? કે સ્વામીને ?
સગાંને સ્નેહી કરું ?
કે સ્નેહીને સગા કરું ?§

વળી, આ ઉદ્‌ગારોના કારણે જ નાયક-નાયિકાના અન્યથા નીરસ પાત્રાલેખમાં વ્યકિતત્વલક્ષી રંગો ઊપસી આવતા જણાશે. કર્તાના અને ચાલક પાત્રોના ચલાવ્યાં ચાલતાં આ પ્રમુખ-પાત્રોની બંડખોરી-અકળામણ આકર્ષક લાગશે :

કાન્તિ : શું શું કરી નાંખું ? બંડ કરું ?
સંસારને સળગાવી મૂકું ?

---

* અં. ૧; પ્ર. ૧.

§ અં. ૧; પ્ર. ૬.

જ્વાલામુખી જગાડું હૈયે હૈયે ?
દવ લગાડું ડુંગરે ડુંગરે ?×

અને ઈન્દુ : દિશાઓના ઉકરડા સળગાવી દઉં ?
સંસારની સુરંગોમાં પલીતા ચાંપું ?
પણ, સળગાવીશ તો છાંટીશ શાથી ?+

મૂંઝવણ-મથામણના અને ઉગ્રતાના આવા પ્રસંગોએ તેઓ એટલા સજીવ જણાય છે કે પોતાને નિષ્ક્રય રાખવા બદલ વા અણગમતી-અણધારી પરિસ્થિતિમાં ઘસડી જવા બદલ તેઓ કાં તો કર્તા સામે જ બંડ કરે અથવા નાટ્યસૃષ્ટિ કે તેની ભાવનાસૃષ્ટિમાં જ પલીતો ચાંપે !

'મહન્તાઈ' સ્વીકાર્યા પછીની દ્વિધાના ઈન્દુના ઉદ્‌ગારો પણ ભાવવાહી લાગવાના :

જોગની યે આ પરતન્ત્રતા શી ?
મહન્ત થઈ મન્દિરમાં પૂરાવાનું.
સોનાનું પણ પીંજરને ?

પાત્રવિષયક કટોકટીના આવા અભિનેય અને નાટયક્ષમ મોકા ઉચિત માવજત વિના કથળી ગયા છે એનો ફેર-ઉલ્લેખ કરવાનો રહેશે નહિ. એટલું આશ્વાસન રહેશે કે આ કાવ્યમય બાની દ્વારા પાત્રોના ભાવના-પ્રદેશનો રોચક પરિચય મળતો રહે છે, કેમ કે દરેકનો 'આત્મા (ગાતો નથી પણ) ગુંજારવ કરે છે.' આમ, ઈન્દુની ભૂતકાળની યાદ તથા ભવિષ્યની ચિંતા, કાન્તિની વર્તમાનની દ્વિધા, જોગણ તથા દેવના પૂર્વવૃત્તાંત તેમ જ યશના 'વસન્તપૂજન'ના વિધાનની અભિવ્યકિત સુવાચ્ય અને સાભિનય નીવડશે ખરી.

તેમની શૈલીવિશેષતા બદલ કવિનાં ભાવપ્રતીકોનો અવશ્ય ઉલ્લેખ થવો જોઈએ. પ્રથમ અંકના પ્રથમ પ્રવેશમાં ઉષા તથા સૂર્યોદય, બીજા પ્રવેશમાં ફૂલ અને પાંચમા પ્રવેશમાં ચાંલ્લાનાં ભાવપ્રતીકો—પ્રચલિત શૈલીના સંદર્ભમાં નવતર-રોચક લાગતા આ આયોજનથી કવિનાં ભાવ-નાટકનું પોત ખીલતું આવે છે. ઈન્દુનો કફનીનો કેફ તથા કાન્તિની વિલાસપગલી એમ નાયક-નાયિકા અંગેની મુખ્ય ઘટના ત્રીજા અંકમાં સમાપન વેળા સાંકેતિક ઢબે જ આલેખાઈ છે; એ પૈકી 'વમળોને આરે' 'મધ્યાહ્‌ને સૂર્યગ્રહણ'

× અં. ૨; પ્ર. ૩.
+ અં. ૨; પ્ર. ૫.

વેળાએ પ્રમદા કાન્તિને વિલાસકુંજોમાં વિલાસપગલી પડાવે છે એ પ્રસંગાલેખન વિશેષ ઉલ્લેખનીય ગણાય.†

કાન્તિના ગર્ભિત સ્ખલન વિશે કર્તાનું નિરૂપણ આવું છે : 'અન્તરીક્ષમાં આંધિ ચ્હડે છે. ...કાન્તિકુમારીની કરવેલ ઝાલી, પ્રેરી, દોરી, આકર્ષી, ધકકેલી, કુમારીને પ્રમદા-સુન્દરી બે-એક પગથિયાં ઉતારે છે. હવામાંથી બાણ વાગ્યા સમું કાન્તિકુમારીને ત્યહાં થાય છે. કુમારી પાછી વળે છે, પગલું પાછું ભરે છે. એવે બ્રહ્માંડ જાણે ભાગી પડતું હોય એવો, એક કાટકો થાય છે, વીજળી પડે છે, સમસ્ત વિશ્વમાં વિષ વરસે છે...... મેઘાંબરનો ઘટાટોપ ફાટે છે, વિશ્વશિખરે ખગ્રાસગ્રહણ ઝઝૂમી રહે છે...ધૂમ્રવાદળ શો ડગમગતો, કાજળકાળો, વજ્રઘાટ સમો એક પડછાયો ઝુંડમાં જાય છે; જાણે ભુતાવળનો મહારાજ ચાલ્યો!' × આમ, નાટકની વિચારશ્રેણી તથા ભાવનાસૃષ્ટિ ઉપરાંત ઘટનાના આલેખન અંગે પણ કાવ્યમય શબ્દાળુતાનો ઉપયોગ કરાયો જણાશે. ઘટનાની આવી સંજ્ઞાત્મક માવજતના સંદર્ભમાં નાટકાંતે મુખ્ય પાત્રોનું નવું અર્થઘટન મળી રહેવાનું ખરું. વૈરાગ્ય અંગેની દ્વિધા પછી, 'રત્નમાદળિયું' આપીને ઈન્દુકુમાર પોતાના 'આત્માની છેલ્લી 'ગ્રન્થી છોડી દે' છે ત્યાં તેના આખરી વૈરાગ્યની સાથે, હંસણીના પ્રતીક દ્વારા કાન્તિના આત્માનું ઊર્ધ્વગમન દર્શાવ્યું હોય એમ બને! નેપાળી જોગણ કાન્તિને 'માનવીની મુમુક્ષુતા' તરીકે ઓળખાવે છે એટલે ઈન્દુકુમાર એ 'મુમુક્ષુતા'નો સાધક પણ ઠરે.

પાંચ વર્ષ પછીના 'જયા-જયન્ત' (૧૯૧૪) માટે 'જોઈતા વસ્તુનું સૂચન' કવિને તેમની ભત્રીજી યશલક્ષ્મીની નૈષ્ઠિક બ્રહ્મચર્યની પ્રતિજ્ઞામાંથી મળ્યું; આ ઉપરાંત લોકપ્રિય તેમ જ લેખકપ્રિય નીવડેલી નવલકથા 'સરસ્વતીચન્દ્ર'ની પરોક્ષ પ્રેરણા પણ ઝિલાઈ જણાશે.

સૂક્ષ્મ પ્રેમની તેમની મનગમતી ભાવના તથા બ્રહ્મચર્યના અનન્ય આદેશને કવિએ નાયક-નાયિકાનાં પાત્રોમાં શબ્દદેહ બક્ષી 'ઈન્દુ માર'ની માફક વિષયસ્ફોટન અર્થે પાત્ર-યોજના દ્વારા વિરોધાશ્રિત નાટ્યક્ષમતા પ્રયોજવાનો પ્રયાસ કર્યો દેખાશે. જયા-જયંતની અશરીરી પ્રેમભાવના સામે કાશીરાજ-શેવંતીના યુગલમાં પ્રથમ દૃષ્ટિનો પ્રેમ તથા રંગદર્શી સ્નેહોપચાર જોઈ શકાશે. જ્યારે વામાચાર્ય તથા નૃત્યદાસી નિરંશ દેહોપભોગ માણતાં કામવિવશ પાત્રો ગણાય. ગિરિરાજ તથા રાજરાણીના યુગલમાં રૂઢિલગ્નની વિકૃતિ આછી-પાતળી જડી રહે ખરી. નાનાલાલે આમ સ્ત્રીપુરુષના વિજાતીય સંબંધની આદર્શ,

---

† અં. ૩; પ્ર. ૬.

× પૃ. ૧૧૪.

સાંસારિક તથા વ્યભિચારી એમ ત્રિવિધ અવસ્થાનું કાવ્ય ‘ગી ચિત્ર દોર્યું કહી શકાય. વ્યવસ્થિત લાગતી નાટ્યવિષયક પાત્રયોજના સિવાય બંને લગ્નવિષયક નાટકો વચ્ચે નિરૂપણનો ઘણો તફાવત જણાશે. ‘ઇન્દુકુમાર’ની અમૂર્ત ભાવનાસૃષ્ટિથી ઊલટું પ્રસ્તુત કૃતિમાં કવિ પાત્રોના મનોભાવો કાર્ય દ્વારા વ્યકત કરી, પાત્રોને પરસ્પર સાંકળી લઈ, ઘટનાજન્ય વસ્તુપ્રવાહથી નાટ્યરસોત્પાદક વાતાવરણ જમાવી જાણે પોતાની કુશળતાનો વાચકને લાભ આપે છે.

કાશીરાજનું મહત્ત્વ કેવળ પાત્રવિરોધ પૂરતું નથી; કાશીરાજ-શેવંતીના સોલ્લાસ પ્રણયની લગ્નપરિણતિ આલેખવામાં કવિએ એ ગૌણ વસ્તુતંતુ તરફ દુર્લક્ષ નથી કર્યું એ તો ખરું, પરંતુ સાથેસાથે જયાને કાશીરાજની વાગ્દત્તા તરીકે સાંકળી લઈને તે પાત્રને નાટયોપકારક માવજત માટે પણ ખપમાં લીધું છે. કાશીરાજ પ્રત્યેના અણગમા નિમિત્તેના જયાના ગૃહત્યાગના વસ્તુનિક્ષેપથી આરંભાતા કાર્યપ્રવાહ દ્વારા નાનામોટા પ્રત્યેક પાત્રની સ્વભાવાભિવ્યકિત તથા વસ્તુવિકાસ સધાતાં રહ્યાં જણાશે. સૂક્ષ્મ પ્રેમની નાટયસ્થ ભાવનાનો તેમ જ નાયક-નાયિકાના મુખ્ય પાત્રયુગલનો આત્યંતિક વિરોધ દાખવતું વામાચાર્ય-નૃત્યદાસીનું યુગલ નાટયાનુકૂળ રસનિષ્પત્તિ અર્થે ઉપયોગમાં લેવાયું છે તે યુકિતયુકત લાગ્યા વિના નહિ રહે. જયંતને બદલે કાશીરાજ સાથે જયાનો લગ્નસંબંધ બાંધીને ગિરિરાજ-રાજરાણીનું પાત્રયુગલ વસ્તુનું નાટયોચિત ઉદ્ઘાટન કરી આપે છે એ ઉપરાંત તેમના ઉદ્ગારોમાં નાટયાત્મક વિધિહાસની વ્યંગોકિતઓથી પાત્રસૃષ્ટિમાં તેમનું બેવડું મહત્વ જળવાયું જણાશે. ત્રણે પાત્રયુગલો નાયક-નાયિકાની જીવનભાવનાનો પ્રત્યક્ષ વા પરોક્ષ વિરોધકર્તા હોઈ નાટયતત્ત્વ પુષ્ટ કરી આપે છે. આથી ઊલટું, નાનાલાલનું પ્રતિનિધિપાત્ર દેવર્ષિ જયા-જયંતના પ્રેરક-ચાલક બનવા ઉપરાંત નાટય-વિષયની રસલક્ષી એકસૂત્રતા જાળવી રાખતા જણાશે. નાટય—ઘટનામાં સક્રિય ભાગ લેવાને બદલે દેવર્ષિ પ્રારંભમાં જાણે ‘પ્રેમ’નો નાંદી* ઉચ્ચારી, નાટકાંતે નાટયસ્થ હેતુની ફળશ્રુતિ રૂપે ‘ભરત વાકયમ્’થી આ વસ્તુવિસ્તારનો વિચારભાર વ્યકત કરી લે છે :

‘વસ્તુ પાપ નથી,
વસ્તુની વાસનામાં પાપ છે.
વિલાસ અનિષ્ટ નથી,
વિલાસની તૃષ્ણા અનિષ્ટ છે.
વિલાસભાવના સંયમ નિગ્રહ
તે સંસારીઓના બ્રહ્મચર્ય.’†

* પૃ. ૧૦.

† પૃ. ૧૭૧.

પાત્રોના પરસ્પર તથા નાટ્યોપકારક સંકલન તેમ જ તદનુસાર પ્રસંગપૂરણીને લીધે 'જયા અને જયંત'નો કાર્યવેગ સાદ્યંત ધબકતો રહે છે એ અન્ય નાટકોની સરખામણીમાં તેની વિશિષ્ટતા બની રહેશે. અલબત્ત, કાર્યનો અભાવ જેમ નિરસતાજનક નીવડે છે તેમ અવિવેકી ઘટના-આયોજન રસવિક્ષેપક વા અપરસજનક નીવડવાનો સંભવ ખરો. નાટકના વસ્તુ-વાતાવરણમાં દૂરવર્તિત્વ તથા સંદિગ્ધતાના* સંદર્ભમાં પ્રયોજાતું અલૌકિક ઘટનાતત્ત્વ રસોત્પાદક લાગે કદાચ, પરંતુ તે રુચિપોષક ભાગ્યે બને. જયન્ત 'ચાપમાં જયકુમારીને ભરાવી, ઉપાડી, એક ૂદકે યોગશૃંગે જઈ ઊભે છે'§ એવા અતિમાનુષી કાર્ય ઉપરાંત મનોજની નિષ્ફળતા, †ભૂત, વર્તમાન, ભવિષ્ય દેવર્ષિ આહ્વાન× તેમ જ સૃષ્ટિનાં તત્ત્વોનું બહ્મસંગીત અને અંક ૩ના પ્રવેશોના નાટ્યનિરર્થક આયોજનથી કેવળ ચમત્કૃતિઓની પુષ્ટિ થઈ કહેવાય. આવી કવિતોચિત કલ્પના-માવજતમાં કદાચ તેમના કવિજીવને શાતા વળતી હશે ! વળી, આવી ચમત્કાર-ઘટના નાટ્યક્ષમ મોકા પર પ્રયોજાય છે ત્યારે પાત્રચિત્રણ પરત્વે વિકૃતિ દાખલ થતી જણાય છે. વામમાર્ગીઓના મંદિરમાં આચાર્ય જયાને 'અડપલું કરવા જાય છે' ત્યાં 'એક બાણ આવી વીંધે છે તેનું હૈયું' અને પારધીના આ મણ સામે જયા 'અર્ધચન્દ્ર બાણ' છોડી તેના જમણા હાથ-પગ કાપી નાખે છે. એ બે પ્રસંગોથી નાટ્યોપકારક ભાવોદ્દીપનના ઉત્તમ મોકા વેડફાઈ ગયા કહેવાય. ચારિત્ર્ય-સ્ખલનના બે બે પ્રસંગોમાંથી નાયિકાને અકુદરતી રીતે હેમખેમ પાર ઉતારવામાં કવિએ ઊલટું તેની સ્વકીય નીતિમત્તા કાં તો ઓછી આંકી છે વા અવગણી છે; ચારિત્ર્ય અંગેનો અત્યુત્સાહ લાદી દેવાને બદલે જયાને મૌલિક સૂઝ-હિમતથી ઝઝૂમવા દીધી હોત તો આ આકર્ષક પાત્ર-પિંડમાં વ્યક્તિત્વલક્ષી સંચાર થઈ શક્યો હોત. તીર્થગોર સાથેનો જયાની ચારિત્ર્યકસોટીનો પ્રસંગ નાટ્યોત્કટ ભલે ન બન્યો હોય, પરંતુ લાંબે ગાળે નાયક-નાયિકાનું મિલન ગોઠવી વસ્તુ-ઉપચય ખાતર તે કામે લગાડાયો છે ખરો. ચમત્કારોની આ રસવિક્ષેપકતા ઉપરાંત, લગ્ન તથા લગ્નેતર પ્રશ્નોની વિવેચનાના સામાજિક સંદર્ભમાં આ પૌરાણિક સમયક્રમનું ઘટનાતત્ત્વ બુદ્ધિગમ્ય પણ નહિ બને. ભાવના તથા ઘટના વચ્ચેની આવી વિસંગતિ આ લગ્નમીમાંસક કૃતિની 'અપીલ'-અસરકારકતાને પ્રતિકૂળ નીવડે એવું બને. વળી, ચમત્કારોની આવી વિપુલતા અભિનેયાર્થ બનેલા 'જયાજયન્ત'ની દૃશ્યક્ષમતાને પણ મર્યાદિત કરી મૂકે ખરી.

'દ્વાપર અને કલિની સંધ્યા' એટલો સમયનિદેશ મળી રહે છે.

§ અં. ૧ ; પ્ર. ૧.

† અં. ૧ ; પ્ર. ૪.

× અં. ૧ ; પ્ર. ૬.

નાટયતત્ત્વની માવજત અંગે બાધક નીવડતાં ચમત્કાર-આયોજન તથા ચર્ચાપ્રચુરતાથી ઊલટું નાનાલાલની કવિતોચિત પ્રતીકાત્મક માવજત કૃતિના ભાવના-પુદ્દગતને સંપુષ્ટ કરી આપતી જણાશે. ગિરિદેશની રાજકુમારી જયા તથા ખીણવાસી કાશિરાજના લગ્નની વિષમતાનું સૂચન આપોઆપ મળી રહેશે; 'ધો ધો કરતી હિમગંગા આભમાંથી આવી ખીણોમાં ઊતરે છે' તેમાં જયાના ભાવિ કાર્યક્ષેત્ર-મેદાનનો નિર્દેશ જોઈ શકાય; અંતમાં યોજાયેલું 'જગતની જાહ્નવીનું ગીત' આ હિમગંગાના અનુસંધાનમાં વિચારવું રહ્યું. રાજહંસ તથા હંસીના સાદ્યંત પ્રતીક વડે* નાયક-નાયિકાના પાત્રચિત્રણને કાવ્યાત્મક ઉઠાવ મળી રહેવાનો; જયારે 'સરોવરને એક કાંઠે જયન્ત ને સામે કાંઠે જયા જાય છે.' તેમાં વસ્તુ-સમાપનનો અસંદિગ્ધ ભાવનિર્દેશ અને ધ્વનિસંકેત તારવી લેવાનો. વસ્તુ-વિકાસ વા પાત્રનિરૂપણ પ્રત્યક્ષ કરતા પ્રતીકાત્મક ઢબે આલેખવાની નાટયશૈલીની આ ખાસિયત તેમની કવિપ્રકૃતિની નિજી નીપજ માનવી પડશે.

'જયા-જયન્ત' નાનાલાલનાં ડઝન ઉપરાંત નાટકોમાં નોખું પડી આવવાનું, કેમ કે 'દૃશ્ય નાટક લખવાની સૂચના' કવિએ શક્ય તેટલી સભાનતાથી પાર પાડવા પ્રયત્ન કર્યો. જણાય છે. સંવાદ, ગીત વગેરેના આસ્વાદ પછી એટલું કહી શકાશે ખરું.-'દૃશ્ય નાટકને અનુકળ ભાષાનું પોત આ નાટકમાં બનતું પાતળું રાખ્યું છે. તેમ કરવા જતાં કમાશ જળજળી થઈ ન હોય, કે વણાટ ઢીલો પડયો ન હોય તો સારું.' કવિની આ બીક સાચી નથી પડી એટલું કહી શકાશે. નાના, સૂચક, પરિસ્થિતિ-અનુરુપ, માર્મિક, વ્યંગલક્ષી તથા વ્યવહાર લઢણના સંવાદો દ્વારા આ સુવાચ્ય નાટકના ભાવપોતમાં અભિનયક્ષમતા સિંચાય છે અને તેમાંનાં ઝાંખાં—અમૂર્ત પાત્રોના આકાર બંધાય છે. ગિરિરાજ તથા રાજરાણીની,† નૃત્યદાસીની§ તેમ જ તીર્થગોરની× ઉક્તિઓમાં સ્ફુટ થતો વિધિહાસ નાટયાસ્વાદ અંગે રસપ્રદ લાગવાનો.

સંવાદની જેમ નાટકનાં "ગીતોના ઢાળ પણ કેટલેક અંશે રંગભૂમિની શૈલીના રાખ્યા છે." 'ચાલો ચાલો, સલુણી ! રસ-કુંજમાં;[૧] 'જીવન જીવન મદનના મહારાજ રે',[૨] 'ગોરસ લેઈ લેઈ જાજો' તથા 'વેણુ લઈયે ને દઈયે હૈયાની સૈયાં'[૩] અને 'હું તો જોગણ બની છું મ્હારા વ્હાલમની'[૪] જેવાં ગીતો કવિની ંગભૂમિ-સભાનતાના નમૂના ખાતર

* અં. ૧ ; પ્ર. ૪.

† અં. ૧ ; પ્ર. ૨.

§ અં. ૧ ; પ્ર. ૩, અં. ૨, પ્ર. ૧.

× અં. ૨ ; પ્ર. ૭.

૧. અં. ૧, પ્ર. ૫. ૨. અં. ૨, પ્ર. ૧. ૩. અં. ૨, પ્ર. ૩. ૪. અં. ૨, પ્ર. ૭.

નોંધી શકાય તો 'વીજલડી હો ! ઉભાં જો રહો તો',[1] 'એક જવાલા જલે તુજ નયનમાં'[2] તથા 'ધન ગગન રહડી કરે ઘોર શોર'[3] તેમની કવિપ્રતિભાનાં દ્યોતક ઠરશે.

એમ કહી શકાય કે ચર્ચાપ્રચુરતા તથા ચમત્કૃતિઓ 'જયા અને જયન્ત'ની રસલક્ષિતા તેમ જ પ્રેક્ષણીયતાને બાધક નીવડી હોવા છતાં, આ સંવાદછટા અને ગીતનિયોજને પણ કવિના આ ખ્યાતિ પામેલા નાટકને સૌ પૈકી સવિશેષ સાભિનય બનાવવામાં પોતાનો ફાળો આપ્યો છે, એટલે જ તખતાની આવશ્યકતાના ઉપલક્ષ્યમાં, ઉચિત કાપકૂપ કરી દશ્યોનું પુનર્સંકલન કરવામાં આવે તો નાટકની ભાવનાસૃષ્ટિ તેમ જ ઘટનાસૃષ્ટિ રસસંતર્પણ અને રુચિરામાર્જનની બેવડી કામગીરી પાર પાડી શકે ખરાં.

'દશ્ય તરીકે આ નાટકની યોગ્યાયોગ્યતા તો નટવર્ગે અને પ્રેક્ષકવર્ગે પારખવાની છે. મ્હને લાગે છે કે તે ઘણી નથી'† એવા કર્તાના નમ્ર અભિપ્રાય છતાં આ કલ્પનોત્થ ઉર્મિનાટકની દશ્યક્ષમતા વિશે રંગભૂમિએ સાવ ઉપેક્ષા સેવી છે એમ તો નથી. 'જયા-જયંત' પરથી 'ઋષિ શૃંગી' §બનાવી વ્યવસાયી રંગભૂમિએ તેને 'સ્પેશિયલ' દોડાવવી પડે એવી લોકપ્રિયતા અપાવી. ૧૯૪૭માં અમદાવાદના 'રૂપક સંઘ' દ્વારા તેની સાભિનયતા કલાશોખીન રંગભૂમિ પર પણ સફળતાથી ચકાસી જોવાઈ. ભાવકના મનશ્ચક્ષુ સમક્ષ ભજવાતાં રહી સાર્થકતા માનતાં કવિનાં નાટકોને રંગભૂમિના દીવા દેખાડવા એ એ ંદરે તો કપરી વાત કહેવાય; એટલે જેન નાટયોચિતતા અંગે તેમ ંગભૂમિ પર પહોંચવાની મજલમાં 'જયા-જયંત' પહેલું ઊભું રહેવાનું ! નાટયલેખનમાં સ્વૈરવિહારના માર્ગે વળવાને બદલે, 'જયા-જયંત'ની દિશામાં સભાન પ્રયત્નો કર્યે રાખ્યા હોત તો કવિના મિત્રમંડળમાં 'ખડો થયેલો' 'આધુનિક નાટકની સુધારણાનો મહા પ્રશ્ન' ઉકેલવાના દુષ્કર કાર્યમાં તેઓ અચૂક ફાળો આપી શકત એમ ભલે કેવળ એક કૃતિના ઉપલક્ષ્યમાં કહી શકાય પણ તે કવિની અને કૃતિની શૈલીની વિશેષતા પેટે અવશ્ય નોંધાશે.

'ઇન્દુકુમાર'ની પૂર્ણાહુતિના વચગાળામાં લખાયેલું બીજું નાટક તે 'પ્રેમકુંજ' (૧૯૨૨); આ વચગાળાના પ્રથમ નાટક 'જયા અને જયન્ત'માં કલોચિત રીતે વપરાયેલી પ્રતીકશૈલી પ્રસ્તુત નાટકની વિષયમાંડણી માટે સાદ્યંત પ્રયોજાઈ જણાશે. પ્રેમકુંજ, પ્રેમોરિયું,

૧. અં. ૨; પ્ર. ૪. ૨. અં. ૩; પ્ર. ૧. ૩. અં. ૩; પ્ર. ૪.

† પ્રસ્તાવના; પૃ. ૫.

§ રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ. વિગતવાર ઉલ્લેખ માટે જુઓ પૃ. ૩૧૬.

પ્રેમાવતી, પ્રેમમન્દિર, પ્રેમપૂજા, પ્રેમ ઉત્સવ, પ્રેમગીત, પ્રેમ મન્ત્રો અને પ્રેમઆરતી-આ તમામ પ્રેમમયતાથી વાચક પણ કુમારીની જેમ નવાઈ પામે ખરો: 'આ તો અજબ પ્રાન્ત છે પૃથ્વીલોકનો.'+ 'વળી વળીને આ પ્રેમઘેલાંઓની જ કથાની કથની?' એવા વાચકના સ્વયંકલ્પિત પ્રશ્નનો કવિ જવાબ પાઠવે છે: 'પ્રેમપૂજાની પુન: સ્થાપનાની કવિતા જગત આજ માંગે છે. અપ્રેમને પ્રેમ માની પ્રેમને નામે ઘણી ભૂલો ને ઘણાં પાપ થયાં છે, ને થાય છે; પ્રેમવસ્તુને બદલે પ્રેમપડછાયાની પૂજા આ યુગમાં પ્રસરી છે.' પ્રેમપૂજાનો કવિસહજ-કાવ્યાલંકૃત મહિમા ગાવાનું કવિને ઘેલું હશે, તેની ફાવટ પણ છે, પરંતુ 'પ્રેમવસ્તુ' તથા 'પ્રેમપડછાયા' વચ્ચેના વિરોધાશ્રિત નાટયતત્ત્વોને કવિ ચકાસી કે નાટયનિયોજિત કરી શકયા નહિ જણાય.

પ્રેમપૂજાના મહિમાથી તથા ગ્રામ-નગરના સમન્વની પ્રશ્નચર્ચાથી તથા કવિની શૈલીના અનિવાર્ય તત્ત્વ જેવા ગીત-ગરબા-ભજનથી વસ્તુફલક ભરાઈ ગયા વિના નથી રહેતું. પ્રેમ મહિમાનો પુરસ્કાર કરતાં વિરેન્દ્ર-રતન તથા ગ્રામ-નગરની સંસ્કૃતિના સમન્વયનું દૃષ્ટાંત બનતાં કુમાર-સોહાગનાં યુગલ કરતાં નિર્દોષ બાલક-બાલિકાનું પાત્રયુગલ નાટયોપકારક લાગશે કેમ કે પ્રેમઆરતીની શોધની મુખ્ય ઘટના તેમ જ નાટયસ્થ ભાવના આ કૌમાર્યાવસ્થાના પાત્રોમાં પ્રયોજાઈ જણાય છે.× જોકે, અર્થસૂચક તથા વેદનાસભર મૌન વડે લોકસંઘનો ઉપહાસ કરતાં અને કયારેક 'કોરસ'ની કામગીરી બજાવતાં દેવબાની પાત્રવિભાવનાની નાટયોચિતતા વિકસાવાઈ નથી એમ લાગવાનું. 'ઇન્દુકુમાર'ની જેમ પ્રારંભના બે અંકોની શિથિલ ગતિ તથા ઘટનાઊણપનો કવિ જાણે બદલો વાળી આપતા હોય તેમ આખરી અંકમાં તેઓ એકસામટા પ્રસંગોથી વસ્તુસમાપન ઝડપથી આટોપી લેતા જણાય છે;* એમ પણ લાગે કે 'ત્રીજા અંકથી જ નાટયારંભ ગોઠવાયો હોત તો પ્રમાણમાં કાંઈક રસક્ષમતા જળવાત. તેમ છતાં, કુમારીની ઝંખના દેવબાની રહસ્ય-વાત, સોહાગનો મુગ્ધ-પ્રણયભાવ**, બાલક-બાલીલકાની નિર્દોષ મસ્તી§ અને વિરેન્દ્ર-રતનના પ્રણયપ્રસંગોથી સંપુષ્ટ થતી અભિનેય ભાવસૃષ્ટિ તથા ફુલહિન્ડોલાનાં નયનાકર્ષક

+પૃ. ૪૨.

× 'કૌમારને જ ઉછંગે પ્રેમદેવ પધારે.' પૃ. ૯૫.

*બાર વર્ષ પછીના વિરેન્દ્રના પુનરાગમનની મુખ્ય નાટયઘટના વસ્તુનિક્ષેપના અંકને બદલે છે કે વસ્તુસમાપનના પ્રવેશોમાં આલેખાઈ છે. પ્રેમ-આરતીના સઘળા પ્રસંગો પણ ઘટના પ્રાચુર્યનું નિમિત્ત ગણાય.

** પૃ. ૯૦—૯૪.

§ પૃ. ૭૬-૭૭.

દર્શ્યો તેમ જ 'બાર બાર વર્ષના અબોલડા રે !', 'પ્રેમાનન્દ જ્યોત જાગી આજ પ્રેમમન્દિરે' અને 'જગત ઝૂલે રસ ઝોલે' જેવાં વિષયસંગત અને કર્ણપ્રિય ગીતોથી આ છૂટો અંક પ્રેક્ષકને મુગ્ધ કરી શકે ખરો.

અર્બુદમહિમા પૂર્વેના ગિરનાર મહિમાના નાટક 'જગત્પ્રેરણા' (૧૯૪૩)માં કવિનો મુખ્ય પ્રશ્ન આ છે : "જગત્પ્રેરણા કઈ છે ? સોનું કે સ્ત્રી, કે સંસાર કે જોગ, કે લોકસેવા, કે સૂર્ય કે કલ્યાણભાવના કે એ સહુનો સમન્વય?" "ગિરનાર બોલે છે જોગ ને સંસારનો સમન્વય"* એવો ઉકેલ પણ તેમણે દર્શાવ્યો છે, પરંતુ જોગ અને સંસારની નાટ્યાવશ્યક દ્વિધા વિષયબદ્ધ કર્યા સિવાય જ નવયુગના 'નવનરસૈયા' પરાક્રમ સાથે જ્યોતિકાને પરણાવી કવિએ જાણે બંને પરસ્પર વિરોધી ભાવનાનો તેના પાત્રાલેખમાં સમન્વય સાધી બતાવ્યો છે. ગૃહસ્થાશ્રમનો પુરસ્કાર કરતા મુખ્ય પાત્રયુગલ સામે, પરાક્રમની બહેન—વિધવા મેઘમાળા મારફત જોગનો તથા 'મેઘમાળાના ભકત' બાળ બ્રહ્મચારી વ્યોમેશ મારફત બ્રહ્મચર્યનો પુરસ્કાર કરાવી॰ નાટ્યોચિત વિષયસ્ફોટનનો પ્રયાસ થયો હોય એમ બને. પ્રભા-માર્તંડના ત્રીજા પાત્રયુગ્મ અન્વયે દ્વૈત-અદ્વૈતની ચર્ચા વળી લઈ નાનાલાલે સ્ત્રીપુરુષ સંબંધની વિવિધાવસ્થા તથા વિચારમાળા આલેખતા રહેવાની તેમની આતુરતા અને ફાવટ દર્શાવ્યાં જણાશે. જીવનની ગંભીર ભાવનાઓની તાત્ત્વિક મીમાંસા કરતા અગમ્યનાથ, ગોરખનાથ, § ઓઘડનાથ તથા ભવાની વિષયસંદર્ભ પેટે નહિ પરંતુ કર્તાના વિચાર-પ્રતિનિધિ તરીકે નોંધપાત્ર ગણાય. વિષયોપકારક પાત્રયોજના ઉપરાંત, 'ગિરનાર ગ્રન્થ' **આલેખવા નિમિત્તે 'મહામાયાની નટડી',[૧] 'માણેક મહેતીની મૃત્યુશય્યા'[૨] અને 'ઉપર કોટના કાંગરામાં'[૩] જેવાં પાત્રો-પ્રસંગો પણ વણાતાં આવે છે;

---

* પ્રસ્તાવના, પૃ. ૧૩—૧૪.

§ મુખ્ય પાત્ર પરા ·મના પરિવર્તન નિમિત્તે ગોરખનાથ માનસવિધાયક જેવો ભાગ પણ ભજવે છે :

'ગૃહસ્થાશ્રમ છે આશ્રમોનો વિશ્રામઘાટ',
'પાવન કર પૃથ્વીના પાયાને.' (અં. ૩, પ્ર. ૨.)

**'નરસિંહને' માણેક મહેતીને અને રાણક—રા'ખેંગારના ઉપરકોટને સંભાર્યા વિનાનો ગિરનાર ગ્રન્થ અધૂરો જ લેખાય.' પરાક્રમ 'નવનરસૈયો' તરીકે ઓળખાવાયો હોવાથી નરસિંહ-માણેકના પ્રવેશની વિષયોપકારકતા વિચારી શકાય. જુઓ : 'વસ્તુતઃ આ નાટક છે નવનરસૈયાનું—સંન્યસ્ત અને સંસારના સમન્વયનું'. પ્રસ્તાવના, પૃ. ૧૪.

૧. અં. ૨; પ્ર. ૩. ૨. અં. ૨; પ્ર. ૪. ૩. અં. ૩; પ્ર. ૨.

એના વસ્તુગુંફન વિશે કવિનું મંતવ્ય જ લક્ષમાં લેવું જોઈએ : 'ઉપલક દૃષ્ટિએ જોનારને નાટકના એ પ્રવેશો કદાચ છૂટા પડી જતા મણકા લાગશે.' એટલી સભાનતા છતાં કવિની વિલક્ષણ દલીલ પણ છે: 'પણ એ છે હારનાં ફૂમતાં. કલાની ઝીણવટ દૃષ્ટિએ નીરખનારને જણાશે કે આચાર્યના ભેદમયી પાત્ર દ્વારા એ પ્રવેશો પ્રધાન વાર્તાવસ્તુની માળામાં ગૂંથાયેલા છે'.[૧] આવી સ્વાભિપ્રેત શબ્દછટાથી જ કદાચ કવિને નાટ્યવિધાનનો આત્મસંતોષ મળતો હશે.

નાટ્ય-ઔચિત્ય બદલ, પરા મની દ્વિધા સૂચવતા ગીતના દૂરથી આવતા સૂર 'એવા આતમ ઘેરાતા અન્ધાર'[૨] અને સુમધુર કાવ્યમયતા ખાતર 'મ્હારી વાડીમાં મ્હેક મ્હેક મોગરો,[૩] 'આંબાના મ્હોર',[૪] 'જગતના ડુંગરિયા બોલે'[૫] તથા 'રમતલ રમણે ચ્હડયાં'[૬] રસપ્રદ લાગવાનાં. અગાઉ લખાયેલાં 'ગિરનારને ચરણે', 'અમે જોગીઓનાં બાળ' તથા 'જગની જોગણી'—આમાં સમાવી લેવાની કવિને તક મળી તે 'ગિરનારમહિમા'ના ઉપલક્ષ્યમાં.

•

'અજીત—અજીતા'ના વાઘના પ્રતીક નિર્દેશથી ઊલટું આમાં સિહના સંખ્યાબંધ ઉલ્લેખો મળતા રહે છે; અં. ૨, પ્ર. ૧માં પ્રસ્તુત વિસ્તારનું આ પ્રખ્યાત પ્રાણી પાત્ર તરીકે દેખા દે છે તે કદાચ 'ગિરનાર મહિમા' ખાતર જ! અલબત્ત ગરુડનું પ્રતીક કલોચિત અને અર્થક્ષમ લાગવાનું, કેમ કે તેથી પરા મના મહત્ત્વાકાંક્ષી તેમ જ ઊર્ધ્વગામી સ્વભાવનું કાવ્યોચિત ધ્વનિસૂચન મળી રહ્યું ગણાય. નાટયોચિત પાત્રપરિવર્તન તેમ જ ઘટના—નિરૂપણના કવિતોચિત સંકેત દર્શાવતી સંવાદ છટાની તેમ જ પ્રતીકાયોજનની સંયુક્ત લક્ષ્યવેધકતાનું લાક્ષણિક દૃષ્ટાંત વ્યોમેશ શીલા ગબડાવે છે તે પ્રસંગ અને ઉદ્‌ગારોમાં જડી રહેવાનું :

મેઘ : શો વાંક હતો બિચારી શીલાનો ?
કે પાડી પૃથ્વીના પાતાળમાં ?

વ્યોમ : ત્હારા ' વ્યોમમાર્ગમાં ઉભી'તી એ
ઉર્ધ્વગમનનો આડકોટ થઈને
હૈયું હળવું થયું મ્હારું. *

---

૧. પ્રસ્તાવના પૃ. ૧૪. ૨. અં. ૧; પ્ર. ૧. ૩. પૃ. ૬૮. ૪. પૃ. ૩૩-૪૮. ૫. પૃ. ૧૨૨ ૬. પૃ. ૧૩૨.

* અં. ૩; પ્ર. ૧. (પૃ. ૧૧૩.)

સામાજિક સંદર્ભ જાળવતા 'અજીત અને અજીતા' (૧૯૫૨)માં 'ઈતિહાસ અને ભૂગોળ છે, એટલું એ વાસ્તવવાદી છે. આ નાટકમાં ઇતિહાસની ને ભૂગોળની કવિતા છે, એટલું એ ભાવનાવાદી છે.'* વિષય તેમજ રચનાવિધાન અંગેનાં કવિમંતવ્યોમાં સૂચવાયેલા વાસ્તવવાદ તથા ભાવનાવાદના પર્યાયો ચર્ચાસ્પદ કર્યા વિના નહિ રહે. 'કવિતા'નો સ્વાભિપ્રેત અર્થ કંઈક સંદિગ્ધ રાખી તેઓ ઉમેરે છે: 'કવિતાશૂન્ય નાટક તે તો હેમલેટ વિનાનું હેમલેટ'§ કવિતા નાટકમાં ક્યારેક છદ્મવેશે તો ક્યારેક બહુરૂપી વેશે પ્રવેશતી રહે છે, ક્યારેક નાટ્ય-નિષ્ફલ પણ થતી આવે છે, એટલે નાનાલાલે કવિસહજ ઉમળકાથી નાટકમાં કવિતાને નાયકપદે સ્થાપી તે પોતાની શૈલીના ઉપલક્ષમાં જ.

અર્બુદપ્રવેશના ઇતિહાસ તથા ભૂગોળનો, તે તે સ્થળપ્રદેશની મુલાકાત લઈ, કલ્પનાપ્રચુર મહિમા સાંભળતાં—સંભળાવતાં પાત્રોમાં આ પૂર્વેની પાત્રસૃષ્ટિની કાવ્યમય સંદિગ્ધતા તથા રંગદર્શીતાના સ્થાને વધુ પરિચિત સામાજિક સંદર્ભ ગોઠવાયો જ ગણાશે. શહેરી સભ્યતાના, નવી પેઢીના, નવશિક્ષિત યુવક-યુવતીઓમાં† અજીત-અજીતા નાયક-નાયિકા પદે છે એમ કવિએ માન્યું-મનાવ્યું છે તે કેવળ કૃતિના શીર્ષક દ્વારા જ બંનેના પરસ્પરના પ્રણયની ઉત્કટતા તથા ઝંખનાની વસ્તુગત પૂર્વભૂમિકા આલેખ્યા વિના, કવિ નાટકમાંનું Tragic અને ભયંકર સત્ય' નિરૂપવા આ પ્રણયી-યુગ્મનું આકસ્મિક મૃત્યુ ગોઠવે છે; કવિનાં નાટકોમાં પાત્રચિત્રણની અસ્વાભાવિકતા સાવ અપ્રસ્તુત જ ગણાય! પરંતુ પ્રસ્તુત વિષયાલેખનમાં વ્યક્ત થતી જીવનદૃષ્ટિ આઘાતજનક લાગવાની, 'લોકપ્રશ્ન કદાચ એ પૂછશે કે અજીત અને અજીતા જગત—અજીત હતાં; છતાં જીવન હારી કેમ ગયાં......એ અવધૂતોએ મરીને જીવન જીત્યાં એ ખરું, છતાં જગતજંગ ન જીત્યાં એયે ખરું છે......... અજીત અને અજીતા પ્રેમથીયે અજીત રહ્યાં, માટે હાર્યાં.'× અતિકરુણ માટે આવી મનફાવતી દલીલ આગળ ધરી

* પ્રસ્તાવના; પૃ. ૪.

§ એજન; પૃ. ૫.

† આ પૈકી 'જમાનાનો જોગી' પ્રમોદ પી.એચ.ડી. છે અને પ્રણયભગ્ન બની તે અખાડો સ્થાપે છે. તેની પ્રિયતમા વસુન્ધરા કૌમારાશ્રમ સ્થાપે છે. આ આશ્રમ-અખાડાના અવારનવાર ઉલ્લેખમાં, વ્યક્તિગત નિષ્ફળતાની હતાશા ટાળવા વ્યક્તિએ લોકકલ્યાણની જાહેર પ્રવૃત્તિમાં કાર્યરત બનવું જોઈએ એમ અભિપ્રેત હશે, છતાં એ વિષય ચર્વણ કર્તાના (Complex) જેવું લાગે ખરું.

× પ્રસ્તાવના; પૃ. ૫.

કવિ બોધ પણ તારવી આપતા જણાશે : 'જગતના લોક ! સૌને જીતજો, પણ પ્રેમથી હારજો ...પ્રેમની હારમાં અમ્મર જીત છે.' પરંતુ નાટયના વસ્તુવાણામાંથી આ કવિઅભિપ્રેત નિષ્કર્ષ સ્વયંસ્ફુટ થતો નહિ જણાય કવિ-વકતવ્યકૃતિમાં જ અવ્યકત રહી જાય વા નાટયવિષયથી જુદી રીતે પ્રસ્તાવનામાં સ્પષ્ટ કહેવું પડે એ વિસ્મય અંગે એટલું કહી શકાશે કે કવિ કદાચ વસ્તુસંકલનની કોઈ પૂર્વયોજના વિના કવિસહજ સ્ફુરણા મુજબ લખતા જતા હશે; વ્યવસ્થિત વસ્તુનિક્ષેપ વા વસ્તુવિકાસ વિના તેમનું સમાપન કૃત્રિમ લાગતું આવે છે તે આ કારણે. ભલે નાયક-નાયિકા નિમિત્તે નહિ, પરંતુ ગૌણ પાત્રયુગ્મ અંગે પણ વ્યકત થયેલા વિચારપ્રેરક અને નાટયોપકારક વિષયપ્રશ્નોની+ આ ઈતિહાસ-સ્થળોનો મહિમા સ્તોત્ર ગાવા-ગવરાવવામાં કવિ નાટયોચિત તો ઠીક પણ ટ્રેજિક અને ભયંકર સત્ય નિરૂપવા આ પ્રણયી યુગ્મનું આકસ્મિક મૃત્યુ ગોઠવે છે. પાત્રચિત્રણની અસ્વાભાવિકતા ચર્ચવાનું અને કાવ્યોચિત આવજત કરવાનું પણ વીસરી ગયા જણાશે. સામાજિક વિષય-વાતાવરણના સંદર્ભમાં અસંગત લાગતું હોવા છતાં અંતનું અલૌકિક ઘટનાત્ત્તવ§ અને સાથે સાથે વાઘણનું સંદિગ્ધ પ્રતીકાયોજન* કાવ્યમય નાટયપોતની વિશેષતા ઉપસાવી આપે છે એમ કહેવાય.

વિષય અને વિધાન અંગેની આ કૃતિની બે ખાસિયતો તે આ : ઈતિહાસનાં સ્થળોને,† એટલે કે ભૂગોળને પણ પાત્ર તરીકે રાખી નાટક લખવાની (હકીકતે તો વર્ણનકાવ્યનો ઉન્મેષ ઠાલવવાની) આ સૌપહેલી ચેષ્ટા ગણાય ! 'Tragicને ભયંકર સત્ય' નિરૂપતું આવું અતિકરુણ કે કરુણાન્ત નાનાલાલમાં અન્યત્ર વાંચવા નહિ મળે. નાટય લેખનના પૂર્વાર્ધમાં સ્નેહભાવોની સ્વસ્થ-સુરેખ છબી આલેખનાર નાનાલાલ પોતાની આ છેલ્લી કૃતિમાં સ્નેહસંબંધની સર્વોપરિતાનો આવો નિષેધક ચિતાર આલેખે એ હકીકતના સંદર્ભમાં કવિવલણના ફેરફારનો અભ્યાસ રસપ્રદ બને ખરો કદાચ.

\+ 'ક્યારે મટશે આ વિરોધાભાસ
લગ્નના ને લોકસેવાના ? (અં. ૨; પ્ર. ૪: પૃ. ૧૦૦)

§ અજીત-અજીતાની ભસ્મરાશિમાંથી 'બે સૂર્યબિમ્બોના તેજ બિમ્બ થાય છે...આત્મા આત્મા શું બોલે એવી કો અલૌકિક જાણે એ તેજગેંદો વાતો કરે છે; પૃ. ૧૫૯

* વાઘણનાં કેટલાક ઉલ્લેખો ઉપરાંત અં. ૩; પ્ર. ૨.
'વાઘણનો વાસ' નામથી ઓળખાવાયો—આલેખાયો છે.

† 'આ નાટકમાંના ૧૭ પ્રવેશોમાંથી દશેકમાં ઈતિહાસની કવિતા છે; પ્રસ્તાવના; પૃ. ૬.

વન એટલે તપોભૂમિ.
શહેર એટલે વિલાસભૂમિ. †
વન એટલે સાત્ત્વિકતા
અને શહેર એટલે રાજસતા §
તથા, અર્ધેરાંક શહેર ગામડાંમાં જાય
ને અર્ધેરાંક ગામડાંમાં શહેરોમાં આવે
તો જીવન જાગે માનવકલ્યાણનો.*

કવિનો 'પૂર્વભારત એ નામથી એક મહાકાવ્ય લખવા મનોરથ હતો' તે 'રાજર્ષિ ભરત' (૧૯૨૨) નામના તેમના એકમાત્ર પૌરાણિક નાટકમાં ચરિતાર્થ થયો કહી શકાય. હાથીનો શિકાર[1], વસુન્ધરાની દસ્યુઓ પાસેથી મુક્તિ[2], મહાવાનર—સેના પર વિજય[3], નાગરાજ પર વિજય[4], પાતાળ દેશના અન્ધાર રાજ્યમાંથી દેવાંગનાઓની મુક્તિ[5], અને જગદીકા (હાથી)ની જીત[6], એવાં ઘટનાપ્રાચુર્ય મહાકાવ્યોચિત સામગ્રીમાંથી તૈયાર મળી રહેવાથી કવિ પ્રથમ વાર કેન્દ્રસ્થ પાત્રની બહુરંગીતા આલેખી શક્યા જણાશે. વીરતા, ઉદારતા, સાહસપ્રિયતા, પ્રણયરસિકતા, સ્ત્રી-દાક્ષિણ્ય તથા નરમેધ-નાશ અંગેની નિપૂણતા વગેરે ગુણવૈવિધ્યમાં નાયકના પ્રણયી કરતાં પરાક્રમી સ્વભાવ-વ્યક્તિત્વ તરફ વિશેષ ધ્યાન અપાયું જણાશે. ભરત તથા વસુન્ધરા અંગેનાં કેવળ બે[7] પ્રણયદૃશ્યો પણ કવિએ ખીલવ્યાં નથી એનો વસવસો રહી જવાનો ! પરંતુ આ પ્રણયપ્રસંગો દ્વારા મહાકાવ્યોચિત શૃંગાર ખીલવવાને બદલે વિનમ્ર-વિનયી વીરતા તેમ જ સંયત-સુજન શીલ રસિકતા દ્વારા નાયકપાત્રની ભવ્યોદાત્તતા આલેખવાની તેમની નેમ હોય એમ બને. તેના આવા સુચરિત રાજવીપણાના પુરસ્કારરૂપે સ્વયંવરમાં વસુન્ધરાની તથા કણ્વના હાથે રાજર્ષિ બિરુદ તેમ જ રાજમુગટની પ્રાપ્તિ સાથે પ્રણય-પરાક્રમની બે પાત્રગત મુખ્ય ભાવના ચરિતાર્થ થઈ કહી શકાય; એમાં કાર્યપ્રવાહનું રસલક્ષી સમાપન પણ જડી રહેવાનું.

---

† પૃ. ૮૧-૮૨.

§ પૃ. ૮૯.

* પૃ. ૮૪.

૧. અં. ૨; પ્ર. ૧. ૨ અં. ૨; પ્ર. ૫. ૩ અં. ૩; પ્ર. ૧. ૪ અં. ૩; પ્ર. ૩. ૫ અં. ૩; પ્ર. ૩. ૬ અં. ૩; પ્ર. ૩. ૭ અં. ૧; પ્ર. ૨. તથા અં. ૨; પ્ર. ૫.

આમ છતાં, નાયક ભરતને સ્પર્શતા કેટલાક પ્રવેશો† પાત્રચિત્રણ વા નાટયવિધાન માટે અનિવાર્ય નહિ ઠરે. પણ પ્રત્યેક નાટકમાં ગુણપક્ષે કોઈ શૈલીવિશેષતા જડી રહે છે, તેમ 'રાજર્ષિ ભરત'ની વિશિષ્ટતા તે મહાકાવ્યમાં અનિવાર્ય મનાયેલા અલૌકિક ઘટના-તત્ત્વની નાટયાનુકૂળ માવજત. ભરતનાં શસ્ત્રકવચ દિવ્ય છે,§ તેનાં ધનુષ્યબાણ આભમાંથી ઊતરી આવેલાં છે× અને દેવાંગનાઓ તેની રસદૃષ્ટિ જાગ્રત કરે છે.* આવા દેવાંશી મિશ્રણથી વીર, વિનયી તથા પ્રણયોદાત્ત નાયકનું અસામાન્ય તેમ જ લોકોત્તર મહત્ત્વ સિધ્ધ થવા ઉપરાંત નાટયસ્થ શૃંગાર અને વીરની સાથે અદ્ભુતની કલોચિત રસમિલાવટ થતી આવે છે. પ્રમુખ પાત્રના માનસંવિધાયક તરીકેની રાબેતા મુજબની કામગીરી અહીં કણ્વને સોંપાઈ જણાશે, કેમ કે ભરતને "આર્યાવર્તનું પ્રારબ્ધ" કહી તેની ભાવિ કીર્તિની આર્ષવાણી ઉચ્ચારવામાં, દિવ્ય શસ્ત્રકવચ ધરાવવામાં તેમ જ રાજર્ષિપદ તથા સ્વયંવર વેળ ઓળખ અપાવવામાં કણ્વ આગેવાની લેતા રહે છે. વસુન્ધરાના પાત્ર વિશે આવો રસ લેવાય છે શકુન્તલા દ્વારા. અલબત્ત, 'આ નાટકમાં તો તપસ્વિની શકુન્તલાના જ ભાવ ંગો તરતા ને ઊઘડતા છે; ભગવાંને સોનેરી કોર ચડાવી નથી. એક દૃષ્ટિએ આ ગ્રંથને ઉત્તર-શકુન્તલાયે કહેવાય'@ એવા કવિકથનમાં કેવળ કવિસહજ આસકિત—અતિશયોકિત માનવી રહી કેમ કે નાટયવિષયમાં એવું એ પાત્રનું મહત્ત્વ સિદ્ધ થયું જણાશે નહિ. કણ્વ-શકુન્તલાને સ્પર્શતા પ્રસંગો એક પ્રવેશમાં✤ ગૂંથાયા છે એ સંકલન વસ્તુવિકાસની દૃષ્ટિએ સૂચક લાગે એટલું જ.

નાટયપૂર્વાર્ધમાં, પ્રાસ્તાવિકમાં ભરત-મહિમા દર્શાવી, અશ્વમેધનું સૂચન કરી, માનસ-પિતા કણ્વઋષિ અને તાપસીમાતા શકુન્તલા પાસેથી આશિષ લેતા બતાવી નાયકપાત્રના સંસ્કાર, રાજકીય વિચાર અને ચારિત્ર્ય-આદર્શથી તેની વિભાવના વ્યકત કરી નાટય-ઉત્તરાર્ધમાં તે ચરિતાર્થ કરી બતાવાઈ હોય એમ જણાશે; પ્રખ્યાત વાર્તા-વસ્તુનું કવિ વ્યવસ્થિત—ક્રમિક નાટયનિયોજન કરી આપી શકે છે તેનું ઉદાહરણ તે આ 'રાજર્ષિ ભરત'. જોકે, ઈતિહાસ-સંદર્ભના ભરતને સ્પર્શતા સઘળા પ્રસંગો પાત્રોપકારક કે નાટયોપકારક જ જણાશે એમ છેક નથી.+

---

† અં. ૧, પ્ર. ૩; અં. ૨, પ્ર. ૨, ૩, ૪; અં. ૩, પ્ર. ૧, ૨.

§ પૃ. ૫૭. × પૃ. ૫૯-૬૦. *પૃ. ૧૧૪.

@ પ્રસ્તાવના; પૃ. ૮.

✤ અં. ૧, પ્ર. ૪.

+ અં. ૧, પ્ર. ૩; અં. ૨, પ્ર. ૨, ૩, ૪. અં. ૩, પ્ર. ૧, ૨.

કવિની વર્ણનશૈલીનો આ નાટક પૂરતો સંયત ઉપયોગ થયો હોવાથી તે રસોપકારક બની, આ ઐતિહાસિક દશ્યનાટકની પાઠયક્ષમતાને તાદશ તેમ જ ચિત્રાત્મક અસરકારકતા બક્ષે છે જાણે. સંસ્કૃતિની ગાથા ગાવાનો મનગમતો વિષય મળવાથી, કવિ આર્યાવર્તનાં તેમ જ આર્યત્વનાં છૂટથી કીર્તિગાન ગવરાવે છે તેમાં 'બ્રહ્મજ્ઞાન ભર્યો ભારતમહિમા,' 'કાલપ્રસિદ્ધ યશોગાન' કે 'આર્યકથાનું મહાગાન' જેવી સાયાસ રચનાઓમાં સ્વલ્પ કાવ્યત્વ જડે તોય શ્રમ સાર્થક! ભાવવાહિતા તેમ જ નાટયસંદર્ભ બંને જળવાયાં હોય તેવું એકમાત્ર ગીત તે માનવભક્ષી દસ્યુઓના વનનાચનું :

હો સોમ દેવ ! આથમી મા જઈશ , કે ભરતી ડોલે ભલી રે
હો સોમ ! ત્હને પોપચેથી પીશ, કે ભરતી ડોલે ભલી રે.

વળી, યોગીરાજ કે કણ્વની આર્ષવાણી, શકુન્તલાનો સંતાપ વા વસુન્ધરાની વિહ્વળતા, ભરતની સ્વસ્થતા તેમ જ સુજનતા અથવા સખીઓના મુગ્ધ શૃંગાર-વિનોદની મર્મલક્ષી રસક્ષમતામાં કવિની નિજી સંવાદછટા અગાઉ જેમ સફળ રહી જણાશે; તેમાં લોકોક્તિના લહેકા, સાહિત્યિક વિરોધાભાસ, સંસ્કૃત વાગ્વિલાસ તેમ જ કાવ્યતત્ત્વપ્રચુર બાનીનું રોચક મિશ્રણ પણ મળી રહેવાનું.

નાટયવિષય ભલે પૌરાણિક હો, પરંતુ સત્ત્વરૂપ આર્યત્વની નાટયાંગભૂત ભાવના યુગલક્ષી અને અર્વાચીન માલૂમ પડશે. કવિ પોતાની ઈતિહાસ-નિષ્ઠા સંતોષવા કદાચ, પુરાણની સંદિગ્ધ સામગ્રીના 'આ નાટકની રચના પ્રધાનપક્ષના (ઐતિહાસિક સત્યના) પગથાર ઉપર માંડેલી છે'* એવી જાહેરાત કરી લે છે, પરંતુ પ્રસ્તુત નાટકમાં કલ્પના-મિશ્રિત સામગ્રીની રસોત્પાદક માવજત થઈ હોવાથી,§ અનુગામી ઐતિહાસિક નાટકો જેવો સંશોધન-મોહ હજુ નાટયવિધાન પર વર્ચસ ભોગવતો થયો નથી એમ કહી શકાશે.

પ્રખ્યાત સામગ્રી અર્થે સંસ્કૃત ઢબનો નાટયબંધ પસંદ કરવામાં કવિએ ઝીણી નાટયસૂઝ દર્શાવી છે એમ લાગે ખરું. નાંદી નહિ પરંતુ નટી-સૂત્રધારની પ્રસ્તાવના તથા વસ્તુનિર્દેશ; સંસ્કૃત લઢણના સંવાદો, ઉદ્‌બોધન, સંસ્કૃત શ્લોકો તથા (કાલવ્યુત્ક્રમ દર્શાવતાં) અવતરણો ; છૂટક સંસ્કૃત વાકય-ખંડો તથા પંકતઓ; સામગાતા તથા 'ઋષ-બાળકોનાં પાત્રો ; વસુન્ધરા તથા સખીઓનો શાકુન્તલની યાદ અપાવતો વાણીવિનોદ;

* પ્રસ્તાવના; પૃ. ૮.

§ 'આ નાટકમાંની અવન્તીનાથની કથા ઐતિહાસિક નથી, અવન્તીના મહાકવિ કાલિદાસનાં કાવ્યરત્નોમાંનાં સૂચનોમાંથી પ્રસંગો ઉપજાવી બની શકયા તે કવિતાને રંગે રંગીને ઉજ્જયિનીનો વાર્તાભાગ આમાં ગૂંથેલો છે.' પ્રસ્તાવના; પૃ. ૯.

નાયકનો ધીરોદાત્ત આર્વિર્ભાવ; નાટ્યશાસ્ત્રાનુસારી રસમાવજત; નાયકના માનસવિધાતા કણ્વ ઋષિનું ભરતવાકયમ્ જેવું આખરી ઉદ્‌બોધન—આવી નિરૂપણ-વિશેષતાઓથી, મહાકાવ્યોચિત સામગ્રીના નાટકનો બાહ્યાકાર તેમ જ તેનું અંતરંગ સંસ્કૃત ધાટી સાથે ઘણું સામ્ય ધરાવતાં જણાશે. એ વિશેષ નોંધપાત્ર એટલા માટે ગણાય કે સંસ્કૃત રચનાવિધાનની આવી ખાસિયતો તેમનાં ઇતર નાટકોમાં આટલી સ્પષ્ટ જોવા નહિ મળે. અગાઉની પ્રતીકશૈલી અનુપસ્થિત હોવા છતાં, પાત્ર-વર્ણન, સ્થિતિસૂચન અથવા મનોભાવોનું આલંકારિક કાવ્યબાનીમાં તાદૃશ ચિત્રણ કરી આપવાનો ઉન્મેષ પણ આ કૃતિથી વિશિષ્ટ આવિષ્કાર પામે છે જાણે. કવિનાં પાઠ્યનાટકોને એથી ઓછો વત્તો લાભ થતો રહ્યો જણાશે. કવિનાં અલ્પસંખ્ય સાભિનય નાટકોમાં 'રાજર્ષિ ભરતનો સમાવેશ કરી શકાય ખરો.

શુદ્ધ ઇતિહાસને વફાદાર રહી લખાયેલું મોગલ 'નાટકમાલા'નું પ્રથમ નાટક તે 'જહાંગીર-નૂરજહાન' (૧૯૨૮). 'જહાંગીર-નૂરજહાન એટલે દાંપત્યની માણ ......'* 'રંક કે રાય, દુનિયાના કોઈ દંપતીએ એટએટલાં જીવન માણ્યાનું ઇતિહાસ ઉચ્ચરતો નથી. શહેનશાહી જાહોજલાલીનાં સોળ વર્ષમાં એમણે સોળ અવતાર જાણે માણી લીધ.'§ નાટકના મુખ્ય પ્રવેશોમાં આ મોગલ યુગલના મુગ્ધ પ્રણયના, સુખી દાંપત્યના તથા પ્રૌઢ સ્વસ્થતાના સોળ અવતારના કાવ્યાલંકૃત ચિત્રમાં, 'દાંપત્યની માણ'ના રણકારથી નાટયારંભ તેમ જ વસ્તુ-સમાપન પ્રયોજાયા હોઈ રસલક્ષી એકસૂત્રતા જળવાઈ રહી કહેવાય; પરંતુ નાયકપાત્ર જહાંગીરના પ્રણયેતર જીવનના ઇતિહાસશુદ્ધ પાત્ર-પ્રસંગની પ્રચુરતાથી આ પ્રણયવસ્તુની નાટ્યોચિતતા અસ્તવ્યસ્ત બનેલી પણ જણાવાની. અં. ૧, પ્ર. ૬ માં ખીચોખીચ ખડકાયેલી ઘટના પૈકી બે નોંધપાત્ર પ્રસંગો તે જહાંગીરની ઇતિહાસપ્રસિદ્ધ ન્યાયબુદ્ધિ અંગેના. પોતાના મિત્ર મિરઝા સઈફને ગુમાવીને પણ નિસન્તાન બનેલા વૃદ્ધ માબાપનો ન્યાય ચૂકવવામાં† કે પ્રિય પત્નીનો વા પોતાનો ખ્યાલ કર્યા વિના 'આંખને સાટે આંખ ને કાનને સાટે કાન'નો ન્યાય ચૂકવી 'મધ્યયુગના ન્યાયની પરુષતા' દાખવવામાં જહાંગીરની મુખ્ય નિષ્ઠા વ્યકત થાય છે તે 'ઇન્સાફની બાદશાહી' સ્થાપવાની. આવા ઐતિહાસિક ગૌરવમાં કયારેક માનવીય રંગોની મેળવણી થતી આવે છે તેનું ઉદાહરણ તે અં. ૨, પ્ર. ૨. જહાંગીરના

---

* પૃ. ૧૪.

§ પૃ. ૨૫.

† '...મિત્રને માટે રડીશ
પણ પ્રજાને માટે ઝૂરીશ હું'. (અં. ૧, પ્ર. ૬। પૃ. ૯૬)

ઐતિહાસિક વ્યક્તિત્વના સંદર્ભમાં તેની ધાર્મિક નહિ પરંતુ રાજકીય પજવણીનો પ્રસંગ* નોંધપાત્ર ગણાય.

મુખ્ય વસ્તુપ્રવાહના પ્રણયપ્રસંગોમાં અને કવિની સૂક્ષ્મ પ્રણયભાવના નિમિત્તે પ્રધાનપદ ભોગવે છે નૂરજહાન; એ અંગેનું કવિ-પ્રમાણ આ: 'નૂરજહાન જીવન ભરની જહાંગીર શાહની ગુણ-ઓશિંગણ હતી એ ખરું, જહાંગીરશાહ તો ઈતિહાસભરના નૂરજહાનના ગુણ-ઓશિંગણ છે. નૂરજહાન એટલે દુઃખસુખની તડકી છાંયડીમાં જહાંગીરની જીવનવિધાત્રી. § પતિ શેર અફઘાનના મૃત્યુ પછી પાંચ પાંચ વર્ષે પણ જહાંગીરની પ્રિયતમા બનતા ખચકાતી પરંતુ જહાંગીરના મૃત્યુ પછી સોળ સોળ વર્ષ સુધી તેની જોગણ બની રહેતી નૂરજહાન જહાંગીરના 'ભયંકર મન્દવાડ' વેળા બાદશાહને જિવાડવા મથવા 'માતૃકૃત્ય' બજાવે છે; રાજકીય અશાંતિની દ્વિવિધ ઉપાધિમાં સ્વસ્થ રહી, બાધા રાખી, લાડ કરી, બાદશાહની શરાબબાઝી ઓછી કરાવે છે; પતિભક્તિ અને શ્રધ્ધા-આસ્થા ઉપરાંત મહાબતને મહાત કરી બાદશાહને ઉગારી લઈ તે રાજદ્વારી નિપુણતાનો પરિચય આપે છે. 'કાશ્મીરનો જીવન મહોત્સવ' ના દાંપત્ય જીવનની પૂર્ણાહુતિ પછી, ફકીરશાહની સૂક્ષ્મ પ્રેમભાવનાની પડખે ભવ્ય-કરુણ વાતાવરણમાં, તે 'પ્રેમ-દર્શન' પામે છે:

કન્દરશાહ સાચ્ચા હતા.
આજે અમારા બાદશાહી વિલાસ નથી ત્યહારે,
ભાગ્યની ભવ્યકલા આથમ્યા પછી,
પ્રેમની પરમ અવસ્થા હું માણું છું,
જ્યહાં જ્યહાં જોઉં છું
ત્યહાં મ્હારો જહાંગીર જોઉં છું.**

આમ, મુગલ પ્રણયીઓના પાત્રાલેખનાં વિવિધ પાસાંનાં જીવંત ચિત્રણ નિમિત્તે કવિએ કલમ-કસબ દર્શાવવાની તક ઝડપી એમ કહેવાય; એમ પણ કહી શકાય કે કવિએ ઈતિહાસ-વિગતની ચિંતા ગૌણ રાખી, ઉપલબ્ધ નાટ્યાનુકૂલ સામગ્રીમાંથી કેવળ નૂર-જહાંગીરના પ્રણય-દાંપત્યના વસ્તુતંતુને અનુલક્ષીને પ્રસંગ-પસંદગી તથા સંકલન યોજ્યાં હોત તો ઉમદા અને ચિત્તાકર્ષક કરુણ પ્રણયકથા (Romantic Tragedy) ની શક્યતા

* અં.૨, પ્ર. ૬.

§ પ્રસ્તાવના પૃ. ૨૮.

** અં. ૩; પ્ર. X ૬. પૃ. ૨૫૩.

રહેત; પરંતુ નાટયવિધાનની વિચારણાના ઉપલક્ષ્યમાં કવિના દૃષ્ટિબિંદુનો ઉલ્લેખ કર્યા વિના નહિ ચાલે. 'આ નાટકમાલામાં* શું ઈતિહાસ છે ? ના; કવિતા છે? ના. આ તો ઈતિહાસની કવિતા છે'† 'અજીત-અજીતા'ની ઈતિહાસ-ભૂગોળની કવિતાની સરખામણીમાં આ નાટકમાળાના પ્રથમ નાટકની ઈતિહાસ-કવિતા રોચક-રસલક્ષી લાગવાની ખરી; પરંતુ ઐતિહાસિક સત્ય તથા કાવ્યોચિત બાનીના 'વિરલ સમન્વય' રંગે નાટયોપકારકતા ન-જેવી સ્ફુટ થઈ જણાશે. ઈતિહાસ-વિગતને સત્ય તરીકે લેખી તેને પ્રાધાન્ય આપવાનું તેમનું વલણ 'રાજર્ષિ ભરત'ની કલ્પનોચિત માવજત કરતાં ઘણું જુદું લાગવાનું; ઐતિહાસિક સામગ્રીની નાટયોચિત માવજતની મુનશી-શૈલીના સંદર્ભમાં આ કાંઈક આત્યંતિક પ્રત્યાઘાત જેવું પણ લાગે. વળી, કવિનો તદ્‌વિષયક મત પ્રમાણમાં પૂર્વગ્રહી પણ ઠરે તો નવાઈ નહિ. 'અસત્યોના પાયા ઉપર ધજાગરા રોપવા એ ઈતિહાસે નથી, કલાયે નથી, કે કવિતાયે નથી.' § કલા કે કવિતાનાં આધારબીજ સમી કલ્પકતાને અસત્યને નામે ફંગોળી દેવાય તો કેવળ ઈતિહાસ (એટલે, કવિના મતે સત્ય) બંનેનું સર્જન-સાધન બની શકે એવું કવિ-તાત્પર્ય તર્કશુદ્ધ નહિ લાગે. 'ઐતિહાસિક નાટકમાં, ઐતિહાસિક નવલકથામાં, ઐતિહાસિક મહાકાવ્યમાં યુગદર્શન અને પાત્રદર્શન સાચાં જ હોવાં જોઈએ. ઐતિહાસિક વાર્તાવસ્તુ કલાવિષય તરીકે સ્વીકારતાં જ કલાકાર એટલી કલાસ્વતંત્રતા ખુવે છે'** એ કવિ-મંતવ્ય પણ તેમનાં કલ્પનારંગી, ભાવપ્રધાન તથા ચિંતનપ્રચુર ઐતિહાસિક નાટકોના 'યુગ દર્શન' તથા 'પાત્રદર્શન'ને યથાવત્ લાગુ પાડી શકાશે નહિ. જેમ નાટયોચિત કલ્પકતાથી તેમ કાવ્યાલંકૃત રસોપચારથી ઈતિહાસ-સામગ્રીનાં દ્વિવિધ 'દર્શન' 'સાચાં' રહ્યાં છે એમ પણ કહી શકાશે નહિ. હકીકતમાં તો પ્રત્યેક સર્જકને રસનિષ્પત્તિ તેમ જ અર્થસાધકતા અર્થે પોતાની નિરૂપણપદ્ધતિમાં કલોચિત તરકીબો પ્રયોજવાની રહે છે. ખુદ કવિએ

---

* આ નાટકમાળા પરત્વેની સંશોધકસહજ ઈતિહાસનિષ્ઠા ઉપરાંત અર્વાચીન વલણ પણ લક્ષમાં લેવા જેવું છે : 'આ બાદશાહનામામાં ન્હાની મોટીભૂલો રહી હશે ...... પણ આ નાટકમાળાનો મધ્યવર્તી હેતુ તો ભૂલ નથી જ કે એક હિન્દુનો ઈસ્લામને સ્હમજવા-સ્હમજાવવાનો આ એક સાચા દિલનો સદ્‌યત્ન છે. ઈસ્લામને ન ઓળખવો એ હિન્દુને કે હિન્દુત્વને ન ઓળખવું એ ઈસ્લામને ક્ય્હાં સુધી પાલવશે ? 'બાદશાહનામાનો ઉપોદ્‌ઘાત, પૃ. ૧૪.

† 'બાદશાહનામાનો ઉપોદ્ઘાત, પૃ. ૨૨.

§ પ્રસ્તાવના ; પૃ. ૩૦.

** 'બાદશાહનામાનો ઉપોદ્‌ઘાત'; પૃ. ૧૪.

નાટકમાં પ્રચલિત ઢાળોનાં ગીતો—ગુણવત્તા તેમ જ પાત્રોચિત-પ્રસંગોચિત નાટ્યસંદર્ભની ચિંતા કર્યા સિવાય જ—ગૂંથી લઈને ઈતિહાસને રસક્ષમ તેમ જ કાવ્યમંડિત કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે તેમાંથી કવિની ‘ઐતિહાસિક કવિતાકલા’ નો સૂચક નમૂનો મળી રહેશે. આ સંખ્યાબંધ ગીતોમાં, ‘જમનાને કાંઠડે કળાયેલ મોરલો’[1] અને ‘આ કમળોની કુંજમાં હું ભૂલી પડી’[2] નાટ્ય-ઔચિત્ય ખાતર તથા ‘મીઠો મોરલો રે! મ્હારી ઢેલબાનો કન્થ’,[3] ‘હો મ્હારે જાવું પેલે પાર’[4] અને ‘ઢુંઢું છુ ફુલડે-ફુલડે અનામી નામ ત્હારૂં’[5] ભાવ તથા ગુંજનની દૃષ્ટિએ નોંધપાત્ર ગણાય. ઈતિહાસપ્રસિદ્ધ મોગલ પ્રણયીઓના પ્રણય—દાંપત્યના કાવ્યરંગી ચિતાર અંગે તથા કવિની ચર્ચાસ્પદ ‘ઐતિહાસિક કવિતાકલા’ ના નમૂના તરીકે ‘જહાંગીર—નૂરજહાન’ વંચાતું રહેવું જોઈએ.

મોગલ નાટકમાળાની બીજી કૃતિ ‘શાહાનશાહ અકબરશાહ’ (૧૯૩૦)માં વિષ્કંભકમાં જણાવ્યા પ્રમાણે ‘અકબરી યુગ બેઠો’ ત્યાંથી માંડીને ‘અન્તર્નાટક’માં અકબરનું રૂહ સ્વર્ગલોકે સંચરે છે ત્યાં સુધીના અકબરના અંગત તેમ જ જાહેર જીવનના સઘળા સંખ્યાબંધ પ્રસંગો* આલેખી કવિ જાણે પોતાના આદર્શ પાત્ર પ્રત્યેના મમત્વથી પ્રેરાઈ, ઐતિહાસિક સંશોધનકારની અદાથી તેનું વૈવિધ્યસભર વ્યકિતત્વચિત્રણ કરી આપતા જણાય છે. અકબરની ઉદારતા, ધર્મવીરતા, દાનવીરતા, યુદ્ધવીરતા, દૂરંદેશીતા, સ્ત્રીદાક્ષિણ્ય, સમન્વયભાવના, જિજ્ઞાસુપ્રકૃતિ, પ્રેમસભર માનવતા તેમ જ શત્રુસન્માન જેવા ઈતિહાસ-પ્રસિદ્ધ ગુણોનું કાવ્યછટાથી ચિત્રણ કરવામાં નાનાલાલે નાટ્યાવશ્યક સંકલનની ઉપેક્ષા કરવા ઉપરાંત નાટ્યપ્રતિકૂળ તેમ જ નાટ્યનિરર્થક પ્રસંગોનું કેવળ ઈતિહાસ-ક્રમમાં દસ્તાવેજી સંકલન કરી આપ્યું છે.§ નાટ્ય સામગ્રીના પ્રસંગોની પસંદગી તેમ જ ચૂંટેલા

---

૧. પૃ. ૫૫.

૨. પૃ. ૧૪૯.

૩. પૃ. ૧૧૯.

૪-૫. પૃ. ૧૬૦.

* છતાં કવિ લખે છે : ‘અકબરી યુગના પ્રધાનરંગો આ નાટકમાં પૂર્યા છે, ગૌણ રંગો નથી પૂર્યા.’ પ્રસ્તાવના ; પૃ.૧૮. પરંતુ કવિએ તો ‘ગૌણરંગો’ ને પણ પ્રાધાન્ય આપ્યું જણાશે.

§ ‘કવિતા અને ઈતિહાસનું મિલન’ નામના અભ્યાસ-લેખમાં શ્રી. અ. મં. રાવળ નાટકની સંકલના માટે ‘તોરણશૈલી’ કે ‘ચાલીશૈલી’ જેવાં વિશેષણો સૂચવી, વિ. ક. વૈદ્યના ‘પ્રસંગચિત્રોનો હારડો’ શબ્દ પરથી ‘હારડા શૈલી’ જેવો શબ્દ પણ પ્રયોજે છે. જુઓ : ‘સાહિત્યવિહાર’; પૃ. ૬૬-૬૭ની પાદટીપ.

પ્રસંગોની ગૂંથણીની બેવડી કસોટીમાંથી પાર ઊતરવા કવિ કયારેય ઉત્સુક હોતા નથી, તેમાં વળી ઉત્કટ ઈતિહાસનિષ્ઠા ભળે છે. બિનજરૂરી પ્રવેશોના આકલન ઉપરાંત વસ્તુ-સમાપન રસવિક્ષેપક બન્યું હોય તો તે આ કારણે. અકબરના રૂહને સ્વર્ગે પહોંચાડવાની ચિંતા કર્યા વિના અથવા એવું કવિકર્તવ્ય બજાવ્યા વિના, 'એકલવાયો બાદશાહ'ની અકબરની એકલતાની હૃદયસ્પર્શી અભિવ્યકિત સાથે, તેના બહુરંગી પાત્રચિત્રણની કલોચિત પરાકોટી સાધી લઈ, ત્યાં અં.૩, પ્ર. ૫ સાથે વસ્તુસમાપન યોજાયું હોત તો ભાવ તથા રસની ચિત્તાકર્ષક નાટયક્ષમતા જળવાઈ રહેત; પરંતુ પાત્ર-પ્રસંગના પથાર વગર, કવિએ જહેમત-પૂર્વક એકઠી કરેલી ઐતિહાસિક સામગ્રીનો વાચકને લાભ કેવી રીતે મળત ! આમ, ઈતિહાસ અંગેનો સંશોધકસહજ અભિગમ તેમ જ કવિસહજ આયોજન નાટયાનુકૂળ સામગ્રીમાં પણ નાટયાંશો—નાટયાસ્વાદ નથી સ્ફુટ થવા દેતાં કે નથી વિકસવા દેતાં. વસ્તુત: 'શાહાનશાહ અકબરશાહ'ને કાવ્યાલંકૃત ચરિત્રગ્રંથ વા દસ્તાવેજી કાવ્યરૂપક તરીકે ઓળખાવવું ઠીક પડે.

છતાં ઝીણી નજરે જોતાં, પ્રવેશોના પ્રલંબ પથારમાંથી, અકબરની ઉગ્રતા તથા ઉદારતા એકસાથે વ્યકત કરતા અં. ૧, પ્ર. ૪માં તેમ જ 'અકબરશાહનો દિવસ આથમ્યો' તે વેળાની માનવસહજ લાગણીઓની ઉત્કટ અભિવ્યકિતના અં. ૩, પ્ર. ૫માં નાટયતત્ત્વપોષક અભિનયક્ષમતા જળવાઈ જણાશે ખરી.

પાત્રલક્ષી ચરમસીમાના મોકા આગળ, અકબરની જીવનસંધ્યાના આ વિષાદભર્યા ઉદ્‌ગારો :

'બાદશાહની બાદશાહ નગરી
આજે છે ઈતિહાસનું એક સ્મશાન ......'

અને, 'અકબરશાહના જીવનમાંયે રાત્રિ પડી' તે પછીની કરુણ હતાશા :

'બાદશાહ સહુને જીત્યો,
મૃત્યુ બાદશાહને જીતશે.
સહુને હું જીત્યો, મૃત્યુથી હારૂં છું.'

અને મરણોન્મુખ વેદના :

'થાકયો હવે ઝીંદગીની ઝિયારતથી ;
થાકયો—ઓ ! થાકયો છું ચાલી ચાલીને.'

ઈતિહાસમાં અસામાન્ય ઠરે તેવા વિજય-સિદ્ધિ મેળવ્યા પછીના, સમ્રાટશ્રેષ્ઠ તથા નરશ્રેષ્ઠના અંતિમ હૃદયવિદારક ઉદ્‌ગારોની દર્દીલી તેમ જ ભાવવાહી સ્વગતોક્તિ ગુજરાતી નાટયસાહિત્યમાં યાદગાર તેમ અનન્ય ઠરી શકશે. આવા નાટયોચિત મોકા પર કાર્યપ્રવાહ આટોપી લેવાયો હોત અને વસ્તુસંકલનમાં-નાટય ઔચિત્ય જળવાયું હોત તો પાત્રપ્રધાન કારુણ્યગર્ભ નાટકનો આદર્શ કવિ આંબી શકત ખરા.

પરંતુ આવા નાયકપાત્ર પરત્વે ધ્યાન કેન્દ્રિત થવાને બદલે પ્રસંગપ્રાચુર્યમાં કવિનું લક્ષ અટવાતું રહ્યું હોવાથી પાત્રસંખ્યાનો ડાયરો જામ્યો જણાશે ! બહુધા તો એવું બને છે કે દર નવા પ્રવેશે નવું પાત્ર ડોકાય છે અને વસ્તુતંતુમાં ફરી વાર ભાગ્યે જ દેખા દે છે. અલબત્ત, આ પૈકી શેખમુબારક, આમેરનાથ, જોગન્દરપુરી, નરહરિ કવિ, બિદૌની તથા કવિ જેવાં પાત્રો અકબરના આદર્શ પાત્રની કેટલીક ખાસિયતો ઉપસાવી આપતાં રહે છે તો અનારકલી, કવિરાજ, રાણા પ્રતાપ કે ફકીરશાહનાં પાત્રો નાટયાવશ્યક વિરોધભાવ દ્વારા વસ્તુતંતુને સચેત રાખતાં આવે છે.

કવિની નાટયછટામય સંવાદબાનીના કારણે કેટલાક મોકા અભિનેયાર્થ લાગશે. અકબરનાં ચિંતન-સંવેદન, તેની ઉદારતા દાખવતા ઉદગારો, વિવિધ ધર્મનાં દાર્શનિક કથનો—સૂત્રો, દિને ઈલાહીના કલમા, આશીર્વચનો તથા ઉદ્‌બોધનો તેમ જ યુદ્ધવર્ણનોને પણ કવિની શક્તિનો લાભ મળ્યો છે. શૈલીમાં ઉર્દ-ફારસી શબ્દો વાતાવરણના સાતત્ય ખાતર જ છૂટથી વપરાયા હશે. વળી, મિતાક્ષરી, સૂત્રાત્મક વાકયખંડો, અર્થસંકુલ શબ્દપ્રયોગો તથા પ્રસંગોપાત્ત નવા શબ્દો ઉપજાવી લેવાની વૃત્તિને લીધે કવિ સંવાદોમાં અસરકારક નાટયછટા પ્રયોજી શકે છે.

પ્રચલિત તેમ જ અર્વાચીન ઢાળોનાં ગીતો,ભજન, રાસડા, ગઝલ, કવ્વાલી, કવિત વગેરેથી નાટયસ્થ ઈતિહાસ કવિતાવર્ણો અને રંગદર્શી બનેલો લાગ્યા વિના નહિ રહે. ત્વરિત અસર નિપજાવતાં ખીચોખીચ કાવ્યમય સૂચનોથી કવિનાં પાઠયનાટકોનું ભાવનાપોત રસપ્રદ અને સમૃદ્ધ બનવા ઉપરાંત તજજન્ય ચિત્રાત્મક તાદૃશતાથી ભાવકની મનોભૂમિ પર તે રમમાણ થતું રહે છે.

કરુણ કૃતિના નાયકને છાજે તેવું પાત્રચિત્રણ, કેટલાક નાટયક્ષમ મોકા, અસ્ખલિત કાર્યપ્રવાહ, ભાવવાહી સ્વગતોક્તિઓ તથા સુઘડ સંવાદોની નાટયછટા વગેરેથી આ કૃતિનું અભિનેય પાસું ઊણું રહ્યું નહિ જણાય. એટલે 'જયા-જયંત' ઉપરાંત આ ઐતિહાસિક નાટકને પણ સુસંકલિત કરી શિષ્ટ—શૈક્ષણિક રંગભૂમિ પર ચકાસી, તેને અભિનય તથા

અભિરુચિના સંવર્ધન-સંમાર્જનની ઉપેક્ષિત છતાં ઉપયોગી કામગીરી અંગે ખપમાં લઈ શકાય.§

મોગલ ઈતિહાસનાં બે નાટકો પછી હવે ગુપ્તકાલીન ઇતિહાસનાં વીર-વીરીના સ્નેહનાં બે નાટકો ઉલ્લેખવાનાં રહેશે. 'સંઘમિત્રા' (૧૯૩૧)માં શીર્ષકથી ઊલટું કેન્દ્રસ્થ પાત્ર છે 'દેવાનાંપ્રિય પ્રિયદર્શી ચક્રવર્તી મહારાજ અશોકવર્ધન ધર્મરાજ ભિક્ખુગતિક'!† નાયક પાત્ર તથા નામકરણ અંગેની આ અસંગતિથી કવિ પોતે પણ મૂંઝાયા જણાશે, કદાચ આ કારણે જ તેઓ 'વિપયસ્ફોટન' લખવા પ્રેરાયા હશે: 'આ નાટક વાંચતા વાંચકને પ્રથમ પ્રશ્ન એ થશે કે આ તે સંઘમિત્રાનું નાટક કે અશોકદેવનું ?§§ કવિએ તેનો શબ્દાળુ જવાબ ગોઠવી સ્વાભિપ્રેત તારણ કાઢી આપ્યું છે: 'મૂળે તો વાચક ! ભાઈને બ્હેનના અનામી ભાવનું આ નાટક છે !** આમ છતાં, સુજ્ઞ વાચક તો કૃતિના નામકરણમાં કવિના કોમળ હૃદયે વીરીવાત્સલ્યનું ઋણ ચૂકવ્યું છે એમ માનવા લલચાવાનો.

'વિપય સ્ફોટન'ની પ્રસ્તાવનાના માર્ગદર્શન વિના અશોકને લગતા પ્રસંગપથારમાં ભાગ્યેજ સંઘમિત્રા તરફ વાચકનું ધ્યાન દોરાય. 'મહારાજ અશોકવર્ધનની ઇતિહાસવાર્તા લાંબી નથી કે અટપટી નથી ...... અશોકદેવે કલિંગ દેશ જીત્યો, મહાસંહાર કીધો, પ્રશ્ચાત્તાપ થયો, ભિક્ખુગતિક થયા. અશોક દેવે ધર્મયાત્રાઓ કીધી, વિહારો રચાવ્યા, ધર્મમહાસભા ભરી, ને બૌદ્ધ ધર્મને જગત-ધર્મ કીધો ...... મહેન્દ્ર સંઘમિત્રાની કથા ઉમેરાય એટલે અશોકદેવની જીવનવાર્તા પૂરી થાય!'× એટલે સંઘમિત્રાનું પાત્ર અશોકની કેવળ 'જીવનવાર્તા'માં થોડુંક મહત્ત્વ ધરાવે છે એટલું જ.

'મેઘાડંબર ચીતર્યા વિના મેઘધનુષ્યની રંગલતા ચિતરાય તો અશોકદેવનો મહિમામેઘ ચીતર્યા વિના સંઘમિત્રાની ધર્મરેખા ચીતરાય'* એવા કવિકથનને ભગિનીપ્રેમ-પ્રેરિત અત્યુકિત માનવી રહી, કેમ કે કવિએ મૂળે અશોકનો 'મહિમામેઘ' ચીતરવાનો અભરખો

---

§ કૃતિગત અભિનયક્ષમતા તથા તખતાક્ષમતાથી પ્રેરાઈને શ્રી. ચન્દ્રવદન મહેતાએ 'કવિશ્રી ન્હાનાલાલનાં નાટકો અને શાહાનશાહ અકબરશાહની રંગભૂમિ રજૂઆત' (૧૯૫૯) નામની પુસ્તિકામાં વિસ્તૃત છણાવટ સાથે આવું સંકલન કરી દેખાડયું છે.

† કવિએ પ્રયોજેલું અશોકનું 'સંપૂર્ણ નામાભિધાન' ! (પૃ. ૩૦)

§§ 'વિપય સ્ફોટન'; પૃ. ૧૩.

** એજન; પૃ. ૨૪.

× એજન; પૃ. ૧૩.

* 'વિપયસ્ફોટન'; પૃ. ૧૭.

રાખ્યો જણાય છે. નાયક પાત્રની 'ઇતિહાસવાર્તા' તથા 'જીવનવાર્તા'ના સઘળા પ્રસંગો નાટયવિધાન નિમિત્તે ગૂંથી લઈ નાનાલાલે પોતાનો ઇતિહાસશોખ પૂરો કરી લીધો જણાશે! અશોકના ચરિત્રમાં 'અથથી ઇતિ જીવનનું આદર્શ ઝળકે છે, ને એ આદર્શની ઉત્કૃષ્ટતામાં અશોકદેવના ઇતિહાસ પ્રસંગોની ઉત્કૃષ્ટતા છે.' † એટલે ઐતિહાસિક ચરિત્રકથાના આદર્શ નાયકની કારકિર્દીમાં પાત્રપ્રધાન નાટકના નાયક જેવા પાત્રાલેખ માટે ઉપકારક નીવડે તેવી, દ્વિધા, મનોમંથન, સંવેદન કે સંઘર્ષ જેવી નાટયોપકારક ભાવાભિવ્યકિતની મોકળાશ કરી આપે તેવી પ્રસંગપરંપરા સ્વાભાવિક રીતે અનુપલબ્ધ રહેવાની.

અશોકના વ્યકિતગત જીવનને એટલે કે તેના લાગણીપ્રધાન ચિત્તતંત્રને સ્પર્શતા નાટયારંભ અને અંતના બે પ્રસંગો દ્વારા તેના પાત્રવિધાનની સુઘડતા આકસ્મિક રીતે જળવાઈ લાગે ખરી; પરંતુ આમાં, કલિંગવિજયના મહાસંહારથી અશોકનું જીવન ધર્મપરાયણ વળાંક લે છે એ પાત્રલક્ષી પરાકોટી તો વસ્તુનિક્ષેપ પેટે વેડફાઈ ગઈ જણાશે! વળી, ઉદ્‌ઘાટનથી સમાપન દરમિયાનના વચગાળાના પ્રસંગપથારમાંથી, ખીચોખીચ ઐતિહાસિક દસ્તાવેજી માહિતીના સંદર્ભમાંથી, અશોકના પાત્રાલેખમાં નાટયોચિત સજીવતા ઊપસી આવતી જણાતી નથી. ઊલટું, પોતાના આદર્શ નાયકનું ઐતિહાસિક ગૌરવચિત્ર આલેખવાના અત્યુત્સાહમાં પાત્રચિત્રણની સંભવિતતા તેમ જ સાતત્યની કવિએ જાતે જ અવગણના કરી કહેવાય. અશોકના મુખે અવારનવાર ઉચ્ચારાવાયેલી તેના જીવનકાર્ય અંગેની ઉકિતઓથી ઉદ્‌ભવતી અહંજનક આત્મસભાનતા અશોકના 'પાત્રદર્શન' અંગે વિકૃતિજનક લાગ્યા વિના નહિ રહે. પરંતુ એકંદરે તો નાનાલાલે, ઇતિહાસવિષયક સંદર્ભ-ગ્રંથોના પુરાવા સાથે, અશોકની યશગાથા—ગૌરવગાથા કાવ્યાલંકૃત બાનીમાં ગાવામાં પાછી પાની નથી કરી--એટલે સુધી કે 'ભાઈ ને બ્હેનના અનામી ભાવનું આ નાટક છે'§ એનું કર્તાને નાટકનાં આખરી ચરણમાં સ્મરણ થયું જણાશે ! જોકે, કવિએ અકબરશાહની જેમ અશોકવર્ધનની પાત્રવિભાવનામાં ધર્મરાજ્ય તથા રાજ્યધર્મની પોતાની અપેક્ષા-ભાવના સફળતાથી ગૂંથી લીધી છે એમ કહી શકાય.

વર્ણન-વૃત્તાંતનો અતિરેક થયો હોવાથી પ્રસ્તુત કૃતિ ઘણી વાર ઐતિહાસિક વર્ણન-કાવ્યની કોટીથી આગળ વધતી નહિ લાગે; એટલું જ નહિ કવિની સફળ સંવાદછટા પણ અહીં મોળી પડતી આવે છે. નાટકના ભાવનાપોતમાં આછી ભાત પૂરતી, મનગમતા આદર્શોની પુનરુકિતઓ તથા શ્રાવ્ય-પાઠય નાટકની ચિત્રાત્મકતા બહેલાવતી વર્ણનછટા

† એજન; પૃ. ૧૩.

§ પૃ. ૨૪

ઓછુંવત્તું આકર્ષણ ટકાવી રાખી શકે છે એ અપવાદ. બાકી, નામકરણથી માંડી વિષયપસંદગી; પાત્રચિત્રણ, વસ્તુગુંફન, વિચારભાવના નાટયવિનિયોજન અંગેની તેમ નાટયવિધાનની ઘણી ઊણપો બાબત કદાચ 'સંઘમિત્રા ' લાક્ષણિક દૃષ્ટાંત બની રહે ખરું !

'રાજર્ષિ ભરત'ની 'મહાકાવ્યની વસ્તુ શોધતાં શોધતાં' ' શ્રી હર્ષદેવ ' (૧૯૫૨) * સ્ફુર્યું છે, પરંતુ બંનેની સરખામણીએ વીર-વીરીના સ્નેહનું આ બીજું નાટક ફિક્કું લાગશે; કેમ કે ઇતિહાસ-વફાદારીની ઉત્કટતા વધતી જાય છે અને સાથે સાથે નાટયોચિત ખાસિયતો ઓગળતી આવે છે.

વીરનું વેર તથા વીરીની શોધ—હર્ષના જીવનની આ બે મુખ્ય મહત્ત્વાકાંક્ષા એક જ અંકમાં આટોપાઈ જવાથી પાત્ર-પસંગવિષયક નાટયાસ્વાદની અપેક્ષા વગર જ કૃતિ વાંચવાની રહે ! અંતિમ અંકોના 'ધનુષ્યત્યાગ ' તથા 'મહાત્યાગ'ના પ્રસંગોનો નાયકના પાત્રાલેખનો નાટયાર્વિભાવ, આખરી નિર્વેદના હર્ષના સંવેદનસભર હૃદયસ્પર્શી ઉદ્ગારો અને પાંચ ભાવવાહી ગીતો+ આ નબળા નાટકના રાહત-પાસા પેટે નોંધી શકાય.

' કોને સ્મરે ? ભૂલે કોને ? ઉપાસી ઈતિહાસનો ?' § એવી દ્વિધા અનુભવતા કવિ હર્ષને લગતી ઈતિહાસ-સામગ્રીમાંથી વિવિધ પાત્ર-પ્રસંગનો ખડકલો કરી મુખ્યપાત્રનું ગુણચિત્ર આલેખવાની નેમ ધરાવતા હોવા જોઈએ; છતાં તેનું રસપ્રદ યશોગાન નાટક નહિ પરંતુ પ્રસ્તાવનામાં ઉપલબ્ધ થાય એ પણ સૂચક ખરું. આમ, કાર્ય-કારણના પરસ્પર સંબંધ તથા નાટય-સંદર્ભ વિનાની પાત્ર-પ્રસંગપૂરણીથી ન તો નાયકના પાત્રચિત્રણને કે ન તો નાટકની રસલક્ષિતાને લાભ થયો છે, આથી તેનો હેતુ કેવળ ઈતિહાસના કાવ્યાસ્વાદ પૂરતો મર્યાદિત રહ્યો ગણાય. વળી, ઘણી વાર નાટયસ્થ કવિબાની, નાટયેતર ડોલનછટા જેમ કલ્પનોત્તેજક વા ભાવપોષક નીવડવાને બદલે એકવિધતા, અત્યુકત તથા પુનરાવર્તનને કારણે નિરસ બનતી આવે છે. ગુપ્તકાલીન ઈતિહાસનાં એક સરખાં ઊણાં ઉતરેલાં બંને નાટકો પૈકી ' શ્રી હર્ષદેવ ' છેલ્લું હોઈ કવિની ઓસરતી શકિત અંગે સૂચક કરે તો નવાઈ નહિ.

---

* 'આ નાટકના અંકો પાડયા હતા છ-સાતેક વર્ષો પૂર્વે, ને લખાયું છે આજ ૧૯૪૧ના ઉત્તરાર્ધમાં '.

\+ વનબાળાનું ગીત; અં. ૨. રત્નાવલિનું વસન્તગીત; અં. ૩. શ્રમણોનું ગીત; અં. ૫. શ્રમણ મંડળનું ગીત, અં. ૭. મહાત્યાગનું ગીત.

§ 'અર્પણ' ; પૃ. ૩.

પોતાની પૂર્વેનાં અને પછીનાં નાટકોમાં વિષયમાંડણી તથા વસ્તુસંકલનની બાબતમાં અનન્ય ઠરતું 'વિશ્વગીતા' (૧૯૨૭) કવિની વિલક્ષણ રચના ગણાશે. પાત્રો-પ્રસંગો પ્રખ્યાત હોઈ પરિચિત લાગવાનાં, પરંતુ કાર્યકારણની એકાગ્રતા વિનાની પ્રસંગગૂંથણી અપરિચિત તથા કૌતુકજનક લાગવાની. કવિનાં નાટકોમાં આછો-પાતળો વસ્તુપ્રવાહ તેમ જ ઓછોવત્તો કાર્યકારણસંબંધ સાવ નથી જળવાતો એમ નથી; પરંતુ 'વિશ્વગીતા'માં કાળ (Time) તથા સ્થળ (Place) ઉપરાંત વાર્તાવસ્તુ (Action)ની એકાગ્રતાના વિચ્છેદ અર્થે કવિ જાણે આખરી વિરાટ પગલું ભરતા જણાય છે ! એટલું જ નહિ, આ અતિ આવશ્યક એકાગ્રતાની અવગણના બદલ ઋગ્વેદ, શ્રીમદ્ ભાગવત, શ્રીમદ્ ભગવદ્‌ગીતાના 'બે-ચારેક' અપવાદ શોધી કાઢી કવિ પોતે બચાવ પેટે ઉપાડેલી ચર્ચા આટોપી આપે છે: 'એમાં શાકુન્તલના જેવી વસ્તુ એકાગ્રતાની કાર્યકારણસંકલના નથી; ભાવ એકાગ્રતાના ગુરુત્વાકર્ષણનું એમાં કલાગૂંફન છે. એ કલાગૂંફનને આપણા રસ-દ્દષ્ટાઓ સંહિતા કહેતા. અને સંહિતા એટલે સંગ્રહ નહિ, સુભાષિત-રત્નભંડાર નહિ, સંહિતા એટલે ફૂલછાબ નહિ ફૂલમાલા......અને મણિ મોતી કે ફૂલડાંની માળા ગૂંથવામાં કલાવિધાયક યથાશકિતમાત કલા પૂરે છે એ તો સર્વવિદિત રસવાર્તા છે.'§ આ શબ્દાળુતાનું તાત્પર્ય એટલું જ કે 'વિશ્વગીતા' નાટક નહિ 'સંહિતા' છે અને કવિએ તેમાં ત્રિવિધ સંધિભંગ દ્વારા 'ભાવ એકાગ્રતા' સાધવાની નેમ રાખી છે.

બ્રહ્મલીલાની 'વિશ્વગીતા'માં કવિ, જાણે પોતાના નાટ્યલેખનનો ચરમ ઉન્મેષ ઊજવતા હોય તેમ, કવિતાના તાંતણા પર આદિ-અંત વગરના છૂટક છૂટક પ્રવેશો ગૂંથી ભવ્ય ભાવનાનું ભારછલ્લું તોરણ લટકાવવા માંગતા હોય તેમ પણ લાગે. આવા પ્રત્યાઘાતની તેમણે અપેક્ષા પણ રાખી જણાય છે. 'ફૂલમાલાનું રસ એકાગ્રતાનું, વીણ્યાં ફૂલડાં ગૂંથનાર રસમાલીનું કલાવિધાન આમાં છે. બાહ્ય દૃષ્ટિએ જ નીરખનારને આ નાટકના પ્રવેશો પૃથક પૃથક મણકા ભાસશે. એ મણકાઓની ભીતર નિહાળશે ત્હેમને એ ગુણે ગૂંથેલી માલાયે જણાશે'* એક સર્જક સાહિત્યકાર તરીકે કર્તા 'રસ એકાગ્રતા' (Unity of Interest ?)નું લક્ષ્ય તાકે એ સ્વાભાવિક ગણાય; એ રીતે તેમના મંતવ્ય સામે વાંધો ઉઠાવવા ભૂમિકા નહિ મળે, પરંતુ પોતાને અભિપ્રેત હેતુ સિદ્ધ કરવા કવિ જે પદ્ધતિ અપનાવે છે તે, વસ્તુની વ્યવસ્થિતિની આવશ્યકતા પર ભાર મૂકતા નાટ્યવિધાન સાથે સુસંગત નીવડે કે કેમ એ ચર્ચા મહત્ત્વની બની રહેશે. હકીકતમાં

---

§ પ્રસ્તાવના; પૃ. ૮.

* પ્રસ્તાવના; પૃ. ૯.

કવિ-અભિપ્રેત 'રસ એકાગ્રતા' અંગે જ સમય, સ્થળ તથા કાર્યની ત્રિવિધ સંધિ લગભગ સર્વસ્વીકૃત મનાઈ છે અને નાટકના વસ્તુવિધાન ખાતર તેની અનિવાર્યતા પર સતત ભાર મુકાતો રહ્યો છે. અલબત્ત, આમાં સ્થળ-કાળની એકાગ્રતા વિશે દુરાગ્રહ કે જડ વફાદારી જોવા નહિ મળે એ ખરું, પરંતુ 'વાર્તા વસ્તુ'ની એકાગ્રતાને ફંગોળી દઈ 'ભાવ એકાગ્રતા' સિધ્ધ થઈ શકે કે કેમ અને થઈ શકે તો કેટલા પ્રમાણમાં આસ્વાદ્ય બને એ ભાવકના પ્રતિભાવ પર જીવતા નાટ્યપ્રકાર માટે ગૌણ પ્રશ્ન નહિ ગણાય.

કાર્યકારણથી નિરપેક્ષ રીતે ગોઠવાયેલી ઘટના-પરંપરામાં શુકદેવજીનું પાત્ર સાક્ષીરૂપે હાજર રહેતું હોવાથી, બનાવોના પ્રત્યાઘાત ઝીલી પોતાના ઉદ્‌ગારો દ્વારા 'કોરસ' ઢબનું સંકલન તથા તજ્જન્ય એકસૂત્રતા સિદ્ધ કરી આપતું જણાશે.* વળી, નાટકના ઉદ્‌ઘાટન તેમ જ સમાપનમાં વિષયલક્ષી સળંગસૂત્રતા પણ જડી આવે ખરી. વસ્તુનિર્દેશ કરી આપતાં ભગવાન પતંજલિનાં વચનો :

'સંસારનું ચક્રવર્તી સત્ય કીયું?
હજી તો નથી લાધ્યું મ્હને
પાતંજલયોગ દર્શનનું એ પરમસૂત્ર'. ×

અને 'જગતલીલા'ના અવલોકન પછીના ઉદ્‌ગારો:

'મ્હને ય લાધ્યું યોગનું પરમસૂત્ર:
ચિત્તવૃત્તિનિરોધ: યોગ: ' §

આ સંદર્ભમાં, પતંજલિના પાત્રમાં કવિ-કર્તવ્યનો તથા વિચારાભિવ્યક્તિનો પ્રબંધ પણ ગોઠવાયો છે એમ લાગવાનું. આ પ્રસંગમાળામાં પરોક્ષ તેમ જ અદષ્ટ રહેતા પતંજલિને કવિએ 'સમગ્ર નાટકના ઉપદષ્ટા' તરીકે ઓળખાવ્યા છે. તેમના જ 'આદેશ'થી

'પૃથ્વી લોકમાં ભજવાય છે આજ
વિશ્વગીતાનું કાલકલાઓનું નાટક'. †

વળી, આ નિરનિરાળા પ્રવેશોમાં 'ભાવ એકતા' ભરવા પતંજલિ જ ઉધુક્ત બને છે. આમ, મહત્ત્વનું કવિ-કાર્ય બજાવતા પતંજલિનું નેપથ્યના સૂત્રધાર જેવું આયોજન, યોગ-સૂત્રની ખોજ તથા તેની પ્રાપ્તિમાં મળી રહેતું વિષયસાતત્ય, શુકદેવજીનું સાંકળરૂપ પાત્ર

* '.....આ નાટકમાં શુકદેવજીનું યાત્રાભ્રમણ કંઈક અંશે મધ્યવર્તી ને સંકલનારૂપ છે.'

× પૃ. ૧૪.

§ પૃ. ૧૬૬.

† પૃ. ૨૧.

અને 'વિષ્કંભક'ના વસ્તુનિર્દેશમાં સૂચવાયેલા 'પડછાયાઓની મહાપૂજા'ના કેન્દ્રસ્થ વિષયબીજના ઉપલક્ષ્યમાં ગૂંથી લેવાયેલી વિવિધ ચર્ચાના આધારે વાચકે નાટયવિષયક એકસૂત્રતાનો તાંતણો જહેમતપૂર્વક શોધવો પડે. અંક-ગોઠવણી એ રીતે કંઈક વ્યવસ્થિત લાગે ખરી. 'કાળજૂના પ્રશ્નો'ના પ્રથમ અંકમાં કદીક સુન્દરી, કૃષ્ણચંદ્ર કે અજામિલના ભૂતના ઉદ્‌ગારોમાં ગૃહ, રાજ્ય, સમાજ તથા ધર્મ અંગેના પ્રશ્નોનું નિરૂપણ થયું જણાશે. 'પરાપૂર્વના મન્થન'ના બીજા અંકમાં આ પ્રશ્નોના પરોક્ષ અનુસંધાનમાં જ ચર્ચા ગોઠવાઈ હોય એમ લાગવાનું; પરંતુ પાત્ર-પ્રસંગનો નવો સંદર્ભ ઉપસ્થિત થતો હોવાથી વસ્તુદોર અખંડિત રહ્યો નહિ જણાય. આ પ્રશ્નોનું 'ત્રિકાલ પાર સનાતનતા'ના ત્રીજા-આખરી અંકમાં જાણે સમારાધાન થતું હોય તેમ પતંજલિને 'યોગનું પરમ સૂત્ર' લાધે છે. આમ, વાર્તાવસ્તુની સંકલના વિનાના પાત્ર-પ્રવેશના પથારમાંથી ધીરજપૂર્વક-જહેમતપૂર્વક વસ્તુલક્ષી સાતત્ય શોધવા મથતા વાચકને કવિ-અભિપ્રેત 'રસ એકસૂત્રતા' આભાસી અને દુરાકૃષ્ટ લાગે તો અચંબો નહિ થાય.

'વિશ્વગીતા'ની યોજના તેમ જ પ્રસ્તાવના પરથી એટલો નિષ્કર્ષ મળી રહેશે કે કવિ પોતાનાં નાટકોની શૈલી વિશે અસભાન નથી. ઊલટું નાટકો લખાયાં પછી તેના 'રચનાવિધાન'ની કલોચિતતા તથા વાજબીપણું ઠસાવવા માટે તેની તરફેણમાં સદષ્ટાંત પરંતુ કયારેક સંદર્ભેતર દલીલો-વિધાનો કરતા રહેતા હોવાથી તેઓ પોતાના આયોજન અંગે વધુ સભાન, કદાચ મમતીલા હોવા જોઈએ.નાટયસ્વરૂપની-નાટયવિધાનની વ્યાવર્તકતા સિદ્ધ કરી આપતા સુગ્રથિત-સુશ્લિષ્ટ વસ્તુવિધાનને જ 'સંહિતા' ઢબની પ્રસંગયોજનાથી પડકારતું તેમનું રચનાવિધાન અનન્ય ગણવું જોઈએ !

કૃતિની વિષયસામગ્રી પણ આ રીતે અસામાન્ય જણાશે. નાટયવસ્તુ અંગેનું કવિ-મંતવ્ય તે નટીના આ ઉદ્‌ગારો :

'બ્રહ્માંડના અણુઅણુમાં છે, નાથ !
અકકેકું મહાનાટક;
ને પરમ નાટક તો છે
અદ્‌ભુતવર્ણીલી આ જગતૂલીલા.'*

એટલે, વ્યકિતગત જીવનપ્રસંગોના, માનવીય ઊર્મિ તથા સંવેદના કે ઉત્કટ ભાવાવેશની કાર્યપરંપરા-કાર્યવેગના તથા વ્યવસ્થિત બાંધણીના નાટક કરતાં 'વિશ્વગીતા'ને

* પૃ. ૧૪-૧૫.

'અદ્‌ભુતવર્ણીલી...જગતૂલીલા'ના સંહિતાશૈલીના 'મહાનાટક' (Epic Play) તરીકે અવલોકવાનું ઉચિત ગણાય. એ રીતે, નાટયલેખન અંગેનો કવિનો સ્વૈરવિહાર 'વિશ્વગીતા'માં પરાકોટી મહાલતો હોવા છતાં કેવળ કૌતુકમયતામાં અટવાયો નહિ જણાય.

સામગ્રી તથા નિરૂપણ, હેતુ તથા ભાવના અંગે 'વિશ્વગીતા'માં મહાકાવ્યોચિત ભવ્યતા-અસામાન્યતાનો સંચાર થયો જણાય છે. 'જગતૂલીલા' દર્શાવવા અર્થસૂચક પાત્ર-પ્રસંગ પ્રયોજવાનું તથા સ્થળ-કાળ-કાર્યની એકસૂત્રતા વિનાની સુદીર્ઘ પ્રસંગમાળામાં દાર્શનિકની અદાથી કલ્પના દોડાવી સ્વાભિપ્રેત રસલક્ષી ભાવ-એકાગ્રતા સિદ્ધ કરવાનું કવિકાર્ય ભગીરથ લાગ્યા વિના નહિ રહે. ભૂતલોક, પિતૃલોક, સિદ્ધલોક, સૂર્યલોક, ગન્ધર્વલોક, સ્વર્ગલોક, સત્યલોક, આકાશ, તેજ, વાયુ, બ્રહ્મ, અસીમ દિશાઓ, સાગર અને વૃક્ષો—એ આ અનન્ય નાટકનું રંગભૂમિવિધાન.આ સચરાચર સૃષ્ટિની મહારંગભૂમિ પર ખેલાતી જગતૂલીલાની અગમ્ય—અલૌકિક ઘટનાપરંપરામાં અપ્સરાવૃંદો, ગોપિકા-વૃન્દો, રાસમંડળીઓ, અવધૂતોની જમાત, પયગમ્બરોની મંડળી,× દ્રષ્ટાઓ અને ચિંતકો,§ અલૌકિક તેમ જ અશરીરી-પ્રતીકરૂપ પાત્રો* તથા પ્રકૃતિ અને વિશ્વની સમસ્ત ચેતના રમમાણ બની એકસૂરે ગાય છે 'વિશ્વગીતા:'

> **ત્રિકાળને** આમન્ત્રો, **ત્રિલોક** ખડા કરો,
> **આભના પડદાઓ** ઢળાવો;
> ને ભજવો વિશ્વલીલાનું **ભવ્ય નાટક**
> **લોકલોકના** ચિત્રવિચિત્ર પડદાઓ સમું
> **કાળકાળના** કલાખેલ જેવું,
> મેઘમાલા શું એ **વિશ્વદર્શન**
> વિશ્વગીતાને નામે ઉચ્ચારાશે રસજગતમાં.†

એકાદ મહાકાવ્ય રચવાની કવિની મહાત્ત્વાકાંક્ષા અતિજાણીતી છે; 'કુરુક્ષેત્ર' તથા 'હરિસંહિતા'માં તેમની આ જીવનભરની ઝંખના મૂર્ત થઈ જણાશે. મહાકાવ્યનો રાજમાર્ગ

× બુદ્ધ, મહાવીર, રામચંદ્ર, ઈશુ ખ્રિસ્ત, જરથોસ્ત, હઝરત મહમ્મદ, શંકરાચાર્ય અને કોનફ્યુશિયસ.

§ વ્યાસ, મનુ, પતંજલિ, શુકદેવજી.

* દિશાઓની દેવી, પૃથ્વી, રાજહંસો, ભગવાન નારાયણ, હિરણ્યગર્ભ, પરબ્રહ્મ, બ્રહ્મદેવ વગેરે.

† નાંદી; પૃ. ૧૬.

શોધતા-ખેડતા કવિ નાટકની કેડીએ ચઢી ગયા હોય, એવું પણ બન્યું છે. એના દૃષ્ટાંત પેટે 'રાજર્ષિ ભરત' અને 'શ્રી હર્ષદેવ'નો હાથવગો ઉલ્લેખ કરી શકાય. આમાં, સ્થળ, કાળ, કાર્યના વ્યાપની ભવ્યતા, પાત્ર-પ્રસંગની પ્રચુરતા તથા અસામાન્યતા, ઘટનાની અલૌકિકતા અને રસલક્ષી એકસૂત્રતા તથા ભાવનાની ઉદાત્તતા નાટયોચિત કરતાં વિશેષ તો મહાકાવ્યોચિત જણાવાની. અલબત્ત, કવિને નાટયાવશ્યક વસ્તુવિધાનની તેમ મહાકાવ્યાનુકળ છંદની પણ મર્યાદા નડી ગણાય ખરી. છતાં, 'વિશ્વગીતા' નથી બન્યું નાટક કે નથી બન્યું મહાકાવ્ય એટલું નકારાત્મક વિધાન કર્યે ચાલશે નહિ. અત્યુક્તિનો ભાવ ગાળીને એમ કહી શકાય કે કવિએ બંને વિશિષ્ટ સાહિત્ય-સ્વરૂપોના સ્વૈરવિહાર તથા કૌતુકતાપ્રેર્યા સહ-આયોજન દ્વારા 'મહાનાટક' (Epic drama)ના અલ્પપરિચિત નાટયપ્રકારની કેડી ચીંધી છે જાણે-એ રીતે પણ 'વિશ્વગીતા'નો નોંધપાત્ર કૃતિ તરીકે ઉલ્લેખ થતો રહેશે. એ રીતે, હાર્ડીના રાજકીય વિષયસામગ્રી તથા પશ્ચાદ્‌ભૂમિકાવાળા 'ડીનેસ્ટ' સાથે સાંસ્કૃતિવિષયક તથા તાત્ત્વિક વિચારસામગ્રીવાળા 'વિશ્વગીતા'ની સરખામણી કરવાનું મહાનાટકના અભ્યાસની દૃષ્ટિએ રસપ્રદ બને ખરું.

શું સામાજિક કે શું ઐતિહાસિક-સ્થૂલ રંગભૂમિની અપેક્ષા વગર લખાયેલાં કવિનાં સઘળાં નાટકો આરામખુરશીમાં બેસી વાંચવા-વિચારવાની પાઠય કોટીની રચનાઓ છે એમ આટલાં નાટકોથી ટેવાયેલો વાચક સહેલાઈથી કહી શકશે; એટલે 'વિશ્વગીતા'ના 'પરમ નાટક' માટે તો વાચકની માનસિક રંગભૂમિ પણ નાની પડે કદાચ! અલબત્ત, કવિ તેમની લાક્ષણિક ઢબે ખીચોખીચ તાદૃશ સૂચનોથી તેમની પાઠયકૃતિઓની ચિત્રાત્મકતા તથા અસરકારકતા રસાન્વિત કરતા રહે છે. કયારેક કવિસહજ અતિરેકથી પ્રસ્તુત શૈલી કથળી જતી હોવા છતાં, ઘટનાપ્રચુર પ્રસંગચિત્રણની સજીવતા તેમ તાદૃશતા અર્થે આ કલાવિધાન લાભદાયી નીવડતું જણાશે; વાચકની કલ્પકતા પણ એર્થાં સંકોરાતી રહે છે. મહાકાવ્યોચિત વર્ણનછટા માટે ખાસ ઉપકારક નીવડે તેવી પાત્રોની આવનજાવન, ક્રિયાઓ, મુદ્રાસંકેતો, વેશભૂષા, અદ્‌ભુત—ચમત્કારિક ઘટનાઓ માટે પ્રયોજાયેલી આ કાવ્યમય શૈલી કૃતિની સુવાચ્યતા પણ સમૃદ્ધ કરી આપે છે. આથી ઊલટું, નાટકનો બાહ્યાકાર જળવાય છે તે ગીતો તથા વિશેષ કરીને સંવાદછટા દ્વારા.

પાત્ર-પ્રસંગનાં ઔચિત્ય વગરનાં સંખ્યાબંધ ગીતો પૈકી, 'સાખ! આવે-આવે ને ઓસરે, પાણીડાં કેમ ભરીએ ?'[૧] નાટયક્ષમ ભાવવાહિતા અર્થે, 'બ્રહ્માંડ માલાનો મહારાસ'[૨] લય-ગતિની અસરકારકતા ખાતર તથા 'વિરાટનો હિન્ડોળો'[૩], 'સજન!

૧. પૃ. ૯૨. ૨. પૃ. ૧૫૯. ૩. પૃ. ૧૯.

ત્હારે નયનન નાચે મોર,'[૧] 'તરસ્યા એ વાદળીને તીર, વિહંગરાજ તરસ્યા ઉડે રે,'[૨] 'હરિ! નેહને નેણલે ઝુલાવી'[૩] તથા 'અન્ધારી રાતના ડુંગર ડોલે'[૪] સુગેય રચનાઓ તરીકે નોંધપાત્ર ગણાય.

તેમની લાક્ષણિક સંવાદલઢણના કારણે જ બીજા-ત્રીજા અંકની સરખામણીમાં પ્રથમ અંક નાટયછટામય લાગશે. આ ઉપરાંત, પનિહારીની મીઠી મજાકો, મંડનમિશ્રજી-શંકરાચાર્ય-ભારતીની ગંભીર તત્ત્વચર્ચા, મહામુનિની ક્રૌંચવધ પૂર્વેની મૂંઝવણ તેમ જ સાહજિકતાથી સરી પડતો શાપ, જળક્રીડા વેળા અપ્સરાવૃન્દની સંસ્મરણોની આપ-લે, પયગમ્બરોની મુકતમનની તત્ત્વાન્વેષી ચર્ચાવિચારણા અને પૃથ્વીની ફરિયાદ જેવા પ્રસંગોમાં આકર્ષક છતાં સાહજિક ભાષાછટા અને રસલક્ષી ભાવવૈવિધ્યનો રોચક સુમેળ જડી આવશે.

'વિશ્વગીતા'નું અંતરંગ તથા તેની સામગ્રી મહાકાવ્યાનુકૂળ જણાય છે જ્યારે તેનું બાહ્યસ્વરૂપ નાટકનું છે, તો તેની ચિંતનસામગ્રી સંહિતાઢબની છે. આ મહત્ત્વાકાંક્ષી કૃતિના સંકલન અર્થે કવિએ ઋગ્વેદ, ભાગવત તેમ જ ગીતાનો હવાલો આપ્યો છે તે આ સંદર્ભમાં વિશેષ ઉચિત જણાશે. ન્યાયની ઉપેક્ષા તથા અવહેલના, સાંસારિક ફરજોનો અનાદર, ધર્મનો ઉપહાસ, રૂઢિની વિડંબના તથા પડછાયાની પૂજા જેવા તાત્ત્વિક પ્રશ્નોની છણાવટ અર્થે પાત્ર-પ્રસંગો પ્રયોજાયા હોવાથી, કાર્યકારણથી પરસ્પરને સાંકળી લેતી વસ્તુગૂંથણીનો કવિ સ્વાભાવિકતાથી છેદ ઉરાડી દેતા જણાય છે. હકીકતમાં, 'વિશ્વગીતા'ને કવિની ચિંતનગીતા વા વિચારસંહિતા તરીકે સ્વીકારીએ તો તેમણે જહેમતપૂર્વક સમજાવેલું 'ફૂલમાલાનું રસએકાગ્રતાનું' તત્ત્વ નરી કવિ-કલ્પના નહિ લાગે. છૂટાં ફૂલોને નિષ્ણાત માળી--રસમાળી કૌશલ્ય તથા સૂઝપૂર્વક એકતાંતણે ગૂંથી લે તેવી અદાથી આ સઘળા પ્રસંગોને કવિએ દાર્શનિકની છટાથી પોતાના કાવ્યરંગી તત્ત્વદર્શન વડે સાંકળી લીધા છે એમ કહી શકાય.*

ગુજરાતી નાટયલેખનના વિચારદારિદ્ર્ય અંગેની ફરિયાદ સૌ પહેલીવાર જાણે રમણભાઈ એ સાંભળી. 'રાઈનો પર્વત' લખીને તેમણે એ મહત્ત્વની ઊણપ સરળતાથી પૂરી આપી, પરંતુ તેમાંના પ્રશ્નો અને વિચારચર્ચા ધર્મ-નીતિ તથા વૈયકિતક સંદર્ભ પૂરતા મર્યાદિત રહ્યાં છે એવું કવિને લાગ્યું હોય એમ બને! અને પ્રશ્નચર્ચાનો સાર્વત્રિક

૧. પૃ. ४૬. ૨. પૃ. ૧૧૦. ૩. પૃ. ૬૭. ४. પૃ. ૧૨૬.

* 'આ નાટકના પ્રવેશોની વાર્તાકળીઓ ભારતના રસગ્રન્થોની રસવેલથી વીણેલી છે, ને એ કળીઓને પાણી છાંટી ખીલાવી પ્રફુલ્લાવી, એમની રસ પાંખડીઓમાં નવી રસસૌરભ ભરી એમને આ યુગમાં પુનરપિ ફોરમતી કરવાનો વસન્તધર્મ આ નાટકના કલાવિધાનમાં પાળ્યો છે,' નોંધ; પૃ. ४.

સંદર્ભ સિદ્ધ કરવાનું અનુસંધાન નાનાલાલ સિવાય કોણ ઉપાડી લે? 'રાઈનો પર્વત'થી નાટયવિષયમાં દાખલ કરાયેલી શ્રેયસ તેમ જ ગાંભીર્યની મીમાંસાનો વ્યાપ 'વિશ્વગીતા'-માં સાર્વત્રિક તથા નિતાંત તત્ત્વાન્વેષી બન્યો જણાશે. જો કે, 'વિશ્વગીતા'નું મહાકાવ્યોચિત ફલક તથા કલાવિધાન ગુજરાતી સાહિત્યમાં અપૂર્વ નહિ ઠરે. વળી સાહિત્યસ્વરૂપ અંગેનો સ્વૈરવિહાર પણ અનન્ય નહિ લાગે. મહાનવલ (Epic Novel) ના આદર્શને આંબતી રચના 'સરસ્વતીચન્દ્ર'માં આ બંને વલણોનો સૂચક આવિષ્કાર જડી રહે ખરો. સર્વસ્વીકૃત સ્વરૂપલક્ષી અપેક્ષાઓની અવગણનામાં, વસ્તુસંકલનની સાહજિક ઉપેક્ષામાં તથા વિવિધ જીવનપ્રશ્નોની મીમાંસા વિષયવસ્તુમાં ઠાંસીને ભરવામાં સાક્ષરી યુગનાં આ બે ધ્રુવબિંદુઓમાં ઘણું રસપ્રદ સામ્ય જોવા મળશે. ગુજરાતી નવલકથા તેમ જ ગુજરાતી નાટકની બે મહત્ત્વાકાંક્ષી અને વિલક્ષણ કૃતિઓનો આવી રીતે અભ્યાસ કરનાર કદાચ એવું તારણ કાઢી આપે કે, પંડિત યુગનું જીવન પ્રત્યેનું વલણ પ્રશિષ્ટ, ગંભીર તથા શ્રેયોલક્ષી હતું તો સાહિત્ય પરત્વેનું વલણ સ્વૈરવિહારી તથા પ્રયોગશીલ હતું. તેમની વિષયસામગ્રીમાં વણાયેલું જીવનદર્શન સ્વસ્થ, ન્યાયબુદ્ધિ-યુકત, સારગ્રાહી તેમ જ ઉન્નતગામી લાગશે પરંતુ સર્જનાત્મક વિચારાભિવ્યકિત અર્થે અપનાવાયેલા સાહિત્યપ્રકારના સ્વરૂપબંધની વિડંબના-ઉપેક્ષામાં મનમોજી કૌતુકપ્રિયતા અખત્યાર થઈ લાગે તો નવાઈ નહિ. શિષ્ટતા તથા શ્રેયસાધના અને પ્રયોગશીલતા તથા સ્વૈરવિહારનાં બે વિરોધી જણાતાં વલણોનો સહેતુક સમન્વય સધાયો હોઈ આ બંને 'અનાકારાસકત' ગ્રંથો સીમાસ્તંભસૂચક ઠરવાનો સંભવ ખરો.

કવિએ 'વિશ્વગીતા' "લખી પણ ધરવ ન થયો. ભૂખ ન ભાંગી અગમ્યની; તે માંડયા છે આ વળી અગમ્યની વાડીઓમાં ઉડવાનાં" 'અમરવેલ' (૧૯૫૪)માં. જગત-લીલાના નાટક પછી આ 'બ્રહ્માંડભવનું નાટક'(Cosmological)આલેખી કવિ નાટયવિધાનની આકારવિષયક તથા અંતરંગની અપેક્ષાઓની વિડંબનાની દિશામાં જાણે એક આખરી વિરાટ ડગલું ભરી લે છે. 'વિશ્વગીતા'માં કાર્યકારણની વસ્તુએકાગ્રતાનું અદ્ભુત સ્વાતંત્ર્ય માણ્યા બાદ, નાનાલાલ પોતાની આ છેલ્લી રચનામાં નાટયોચિત માવજત માટે અનિવાર્ય ઠરતા 'માનવમાનસભાવ' (Human Psychology) નો પણ છેક છેદ ઉડાવવાનો લહાવો ય લઈ લેતા જણાય છે. બહ્માંડની ઉત્પત્તિની અલૌકિક પ્રક્રિયા આલેખતા 'અમરવેલ'માં અં. ૧ તથા અં. ૩ના 'પ્રવેશકો' તથા 'સંગમ યોગ'ના અપવાદ સિવાય સાદ્યંત વૃત્તાંતવર્ણનશૈલી પ્રયોજાઈ હોઈ કવિએ જાણે નાટકના નામે સુદીર્ઘ વર્ણનકાવ્ય આપ્યું છે એમ જ લાગવાનું. 'બ્રહ્મલોકની નટલીલાના બ્રહ્માંડ પડતા પડછાયા'ના આ 'નાટક'માં વિશ્વસત્યો કે પ્રકૃતિતત્ત્વ જેવાં પાત્રોથી ઊભરાતી સૃષ્ટિ નિર્જીવ અને

નિરસ ન લાગે તો નવાઈ! 'પૃથ્વી પાત્રો'માં તેમની પ્રણયચેષ્ટા નિમિત્તે જીવંત લાગતાં વડલો-શોભલીની બેડલીને અપવાદ રાખીએ તો, તે સિવાયનાં ચૈતન્ય, મહર્ષિ બ્રહ્માનંદ, અમરવેલ તથા લાવણ્ય જેવાં માનવપાત્રો અંગે, આચાર-વિચાર તથા પરિસ્થિતિના ત્રિવિધ સંદર્ભમાં 'માનવમાનસભાવ'નું ચિત્રણ થયેલું જોવા નહિ મળે. આમ, કવિએ પોતાની નાટ્યલેખન કારકિર્દીના અંતે નાટ્યસ્વરૂપ વિષયક સ્વૈરવિહારનો વિક્રમ સ્થાપ્યો કહેવાય !

અલબત્ત, કવિની શૈલીવિષયક પ્રગતિ નક્કર ઠરશે ખરી. 'વિશ્વગીતા'માં મહાકાવ્યોચિત વિષયવિધાન ઉપલબ્ધ બન્યું, તો અહીં જાણે કવિને મહાકાવ્યનું લક્ષ્ય આંબવામાં અને 'અગમ્ય' વિષયની અસરકારક અભિવ્યકિતમાં મદદરૂપ નીવડે તેવું શૈલી-સામર્થ્ય સાંપડ્યું જણાવાનું.'...ભાષા શૈલીના પારખને પરખાશે કે આમાંની શબ્દશૈલી, વસ્તુસ્વરૂપને અનુરૂપ, વેદઉપનિષદોની, ભાગવતની, બાઈબલની ત્રિગુણાત્મકી શૈલી છાયા છે.' કવિશબ્દોમાં, એના વાચ્યાર્થ અંગે અહીં પહેલીવાર અતિશયોકિત નહિ જણાય. 'વિશ્વગીતા'માં દાર્શનિકસહજ ગાંભીર્ય દાખવ્યા બાદ નાનાલાલ 'અમરવેલ'માં જાણે મંત્રદ્રષ્ટાસમ ભવ્યતા-ઉદાત્તતા દર્શાવી શકયા જણાશે. અર્થઘન સૂત્રાત્મકતા, ચિત્રાત્મક રસાળતા, આકર્ષક વર્ણનછટા તથા ભાવોચિત ભવ્ય વાગછટા દ્વારા નાનાલાલ 'અગમ્ય'ને પ્રમાણમાં સુગમ તેમ જ સરસ બનાવી શકયા છે એટલું જ નહિ, 'બ્રહ્મલોકમાંની નટલીલાના બ્રહ્માંડ પડતા પડછાયા' અને 'ગહનતાની તેજ છાયાઓને' કવિવાણીમાં ઝીલી શકયા છે. કવિની આ નિજી સિદ્ધિ જેવી મનોહર શૈલી બદલ 'અમરવેલ'ની નોંધ લેવાતી રહેશે.

અર્વાચીન અગ્રણીઓ તથા સફળ ગદ્યનાટયકારો મુનશી—મહેતા સુધી સંસ્કૃત શૈલીના સંસ્કારો પ્રત્યેક નાટયરચનામાં ઓછાવત્તા પ્રમાણમાં, સીધા અનુકરણ તરીકે વા મિશ્રશૈલીમાં જોવા મળ્યા કરે છે. નાનાલાલના નાટયલેખનમાં પણ—વિશેષ તો તેમનાં પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં નાટકોમાં—પ્રવેશક, વિષ્કંભક, આન્તરનાટક, નાંદી, નટી-સૂત્રધારનાં પાત્રો જેવી સંસ્કૃત નાટયબંધની વિશેષતાઓ ડોકાતી રહે છે. વળી, નાનાલાલની કાવ્યપ્રચુર નાટયશૈલી અને ' કાવ્યેષુ નાટકં રમ્યમ્' જેવી સંસ્કૃત નાટયમીમાંસા વચ્ચે પણ વેગળી સગાઈ નહિ જણાય. છતાં, નિજી શૈલીનાં અને પોતાનો વ્યકિત-વર્ગ સ્થાપતાં 'ઊર્મિ નાટક' તરીકે ઓળખાવાયેલાં કવિનાં નાટકોની મુખ્ય પ્રેરણા શૅલી અને ગોઈથે જેવા પશ્ચિમી નાટયકારોની શૈલીમાંથી મળી છે એ હકીકત વિશેષ મહત્ત્વની ઠરશે. આમ, કેવળ એક નહિ, પણ લાગલાગટ એક ડઝન રચના દ્વારા પાશ્ચાત્ય નાટયરીતિની પ્રેરણા એક જ કર્તાના નાટયલેખનમાં ઝિલાઈ હોવાથી એમ કહી શકાય કે મુનશી—મહેતા અગાઉ નાનાલાલની નાટય

રચના દ્વારા સંસ્કૃત નાટયશૈલીના પ્રસાર-પ્રભાવની ગતાનુગતિકતા વચ્ચે નવી કેડી શોધવાની વ્યકિતત્વદ્યોતક અને વ્યવસ્થિત મથામણ થઈ હતી ખરી. સંસ્કૃત શૈલીની પરંપરાને કંઈક સબળ રીતે પડકારતાં પશ્ચિમી શૈલીનાં પ્રેરણા-પ્રભાવ નાનાલાલ તથા મુનશી-મહેતાની લેખનપ્રવૃત્તિમાં જુદી જુદી રીતે ઝિલાયાં-વ્યકત થયાં જણાશે એ પણ ખરું. નાટકને મુનશી-મહેતાએ સાદ્યંત ગદ્યમાં ઉતાર્યું, તો નાનાલાલે તેનું કવિતાકરણ કર્યું. બંને અર્વાચીન અગ્રણીઓએ પશ્ચિમનાં ગદ્યનાટકોના પ્રકારવૈવિધ્ય તથા તેમની તખતાલાયક નાટય-ક્ષમતાની પ્રેરણા ઝીલી અને સંનિષ્ઠ ઉપાસના કરી, જ્યારે આ સાક્ષરીયુગના અગ્રણી કવિએ પશ્ચિમનાં ઊર્મિપ્રધાન નાટકોની શૈલીને કવિત્વરંગી તેમ જ ચિંતનપ્રધાન ઓપ આપી સ્વૈરવિહારથી બહેલાવી.

નાનાલાલનાં નાટકોનું લક્ષણવિશેષ તે આ કાવ્યપ્રચુર નિરૂપણ. અલબત્ત, ગુજરાતી વાચકને આ કવિતા-નાટકનું સહઅસ્તિત્વ અને સહ-નિયોજન નવું નહિ લાગે. 'ગુલાબ'થી 'ઇન્દુકુમાર' સુધીમાં તો નાટક નિમિત્તે સારી-નરસી કવિતા વાંચીને તે ટેવાઇ ગયો કે ત્રાસી ગયો હશે—અને નગીનદાસથી નાનાલાલ સુધીના નાટયકારો સુધી પહોંચતા તેને નામી અને નવોદિત ગુજરાતી કવિઓનો ભેટો થતો રહે છે! છતાં, ગુજરાતી નાટયશૈલીમાં વણનોતર્યા મહેમાન જેવી લાગતી કવિતાના સ્થાન વા નાટયનિયોજન વિશે ભાગ્યે જ વિવેકપૂર્વક વિચાર થયો જણાશે. કવિશ્રી તો આ મોંઘેરા મહેમાનને ઉમળકાભેર નોંતરે છે એટલું જ નહિ નાટયવિધાનનું આખું ઘર મહેમાનને હવાલે કરી દે છે! એ રીતે, કવિતા-મિશ્રિત ગુજરાતી નાટયશૈલીના ઉપલક્ષ્યમાં કવિનું પ્રસ્થાન આખરી ઉન્મેષ ગણાય—એમાં કલોચિતતા પણ જોઈ શકાય ખરી. ગદ્ય-પદ્યનું પરસ્પરનું કૃત્રિમ સંક્રમણ તથા પાત્ર-પ્રસંગના નાટયૌચિત્ય વિનાની કાવ્ય-વિકૃતિ ટાળવાની શકયતાનો આવા કાવ્યરૂપ નાટકમાં લાભ રહેલો જણાશે. અલબત્ત, એ પરથી કવિની શૈલી વિશે કોઈ સીધો નિષ્કર્ષ મળી રહે એમ નહિ બને.

નિરૂપણની કાવ્યમયતાનો મહત્ત્વનો લાભ કવિની ભાવસૃષ્ટિને થયો જણાશે. વાતાવરણ-નું રંગદર્શી દુરવર્તિત્વ, પાત્રસૃષ્ટિની ઊર્મિમયતા તેમ જ ભાવનાની ઉદાત્તતા સ્ફુટ કરી આપતું કાવ્ય-પ્રયોજન તેમનાં કવિતાદેહી નાટયબંધ અંગે સાનુકૂળ તથા નાટય વિચારો સાથે સુસંગત બનતું જણાશે. ગદ્યના પ્રાસાદનો તથા કાવ્યની ભાવવાહિતાનો તેમની ડોલનશૈલીનો રુચિકર સમન્વય કેટલાક મોકાની નાટયમય માવજત માટે ઉપકારક બનતો આવે છે એ પણ ખરું. આમ છતાં, કાવ્યમયતાની સુવાંગ નાટયોચિતતા સિદ્ધ થયેલી જોવા નહિ મળે. પદ્ય-નાટકના સ્વરૂપ-ખેડાણનો કોઇ ઉન્મેષ શોધવામાં પણ નિરાશા સાંપડશે.

આ કાવ્યાવતારી નાટકોમાં છૂટી કાવ્યરચના નિમિત્તે આવેલાં સંખ્યાબંધ ગીતો પણ ઉલ્લેખનીય ગણાય. વ્યવસાયી કવિઓનાં ગીતપ્રચુર નાટકો પછી નાટ્યવિધાનમાં ગીતોને એવું પ્રાધાન્ય મળ્યું હોય તો તે સૌપ્રથમ નાનાલાલની શૈલીમાં. તેમનાં નાટકોનાં સંખ્યાબંધ ગીતોના ભાવ, ઢાળ તેમ જ લય-માવજતને બહુધા તેમની કવિત્વશકિતનો સંસ્પર્શ સાંપડ્યો જણાશે. પરંતુ, નાના-મોટા પ્રત્યેક પાત્ર પાસે ગીત ગવરાવે નહિ ત્યાં સુધી નાનાલાલને ધરવ શેનો થાય? એટલે નાટ્યસ્થ ગીતોની સંખ્યા તથા તેની ગુણવત્તા વચ્ચે કોઈ વ્યસ્ત પ્રમાણ શોધી બતાવવા પ્રેરાય તો નવાઈ નહિ. ગીતો લખ્યાં સિવાય નાટક લખ્યાનો તેમણે સંતોષ ન થાય એ તેમની કવિ-પ્રકૃતિનું સ્વાભાવિક પરિણામ ખરું, પરંતુ વાચક, નાનાલાલનાં નાટકો વાંચીને 'ભલે, આટલાં બધાં ભાવવાહી ગીતો તો આસ્વાદવાં મળ્યાં' એવો સંતોષ પણ લઈ શકશે નહિ. વળી, નાટ્યવિધાનના ઉપલક્ષ્યમાં કેવળ જૂજ ગીતરચનામાં નાટ્યસંદર્ભ અર્થક્ષમ રીતે જળવાયો કહેવાય. એ ખરું કે, કવિનાં નાટકો પોતીકા વિશિષ્ટ વર્ગમાં મુકાય છે તે આ કાવ્યરંગી આકાર-આસ્વાદના કારણે જ.

કવિનાં નાટકો અંગે કવિતા-અતિરેકની વ્યાપક અને સકારણ ફરિયાદ થતી આવી છે તે આ સંદર્ભમાં. આ પ્રત્યાઘાત કવિની પાત્રસૃષ્ટિના સંદર્ભમાં અત્યંત વાજબી જણાશે કેમ કે કાવ્યમગ્ન નિરૂપણની સૌથી પ્રતિકૂળ અસર થઈ હોય તો તે આ નાટકોના પાત્ર-વિધાન પરત્વે. પાત્ર પૌરાણિક, ઐતિહાસિક કે સામાજિક હોય, ઉત્કૃષ્ટ, મધ્યમ વા નિકૃષ્ટ હોય, લૌકિક, પારલૌકિક વા સૃષ્ટિસત્ત્વ હોય, પ્રતીક હો વા સનાતન સત્ય હો પરંતુ સઘળાં પાત્રોની ભાષા તેમ જ છટા એકસરખી કાવ્યરંગી હોવાથી, નથી તો પાત્રના વ્યકિત્વનો સુરેખ-જીવંત પિંડ બંધાતો કે શક્યતા હોય ત્યાં પણ, નથી તો પાત્રભેદનો નાટ્યક્ષમ આવિષ્કાર સધાતો. આવી એકવિધતાના કારણે નાનાલાલીય પાત્રસૃષ્ટિ અંગે કાલમાનનો, માનસિક ભૂમિકાનો, સામાજિક વા ઇતર મોભા-દરજ્જાનો, પારસ્પરિક સંબંધનો કે વ્યકિતત્વ નિર્માણનો અત્યાવશ્યક તફાવત મોટાભાગે અનુપસ્થિત વા સંદિગ્ધ રહેતો આવે છે. વૈયકિતકતા વિનાનાં આ સંખ્યાબંધ પાત્રો દ્વારા નાનાલાલનું કાવ્યભોગી માનસ જુદાં જુદાં નામે અવતરતું રહ્યું છે એમ જ લાગવાનું. માટે જ, 'જયા-જયંત' થી 'જગત્પ્રેરણા' સુધીના પાત્રસમૂહની વિભાવના લગભગ એકસરખી ઊર્મિમય અને શબ્દાળુ લાગ્યા કરવાની.

એકવિધ વિભાવના ઉપરાંત, પાત્રચિત્રણ અંગે પણ કવિપક્ષે ખાસ ઉત્સુકતા કેળવાઈ હોય કે તકેદારી લેવાઈ હોય એમ નહિ લાગે. આ પાત્રસૃષ્ટિમાં ઊર્મિમયતાનો અતિરેક

હોવા છતાં, પરસ્પર વિરોધી કે આત્યંતિક લાગણીના આવેગ—ઉદ્રેક અને માનવીય ભાવોની ઉત્કટતા પાત્ર-પિંડમાં ઊતરી આવી હોય એવું જવલ્લે બન્યું જણાશે. એક જ વ્યકિતના ખોળિયાને પ્રેમ અને વિલાસ, રાગ અને ત્યાગ, લાલસા અને ઔદાર્ય જેવી સંઘર્ષમૂલક-લાગણીજન્ય વેદના પીડે એ કવિજીવને જચ્યું નહિ હોય ! માનવસહજ નબળાઈઓના આલેખન અંગે કવિને સૂઝ કે ફાવટ નથી એવો છેક આક્ષેપ થઈ શકશે નહિ. સ્ત્રી-પુરુષ સંબંધોની વિવિધ ભાવકક્ષાનું તેમણે પોતાના નાટયલેખનના આરંભ-ઉતરાર્ધનાં ગાળાનાં 'ઈન્દુકુમાર' તથા 'જયા-જયંત'માં રોચક ચિત્રણ કરી આપેલું છે. એ પરસ્પરવિરોધી પાત્રયોજના દ્વારા નાટયાંગભૂત ભાવના સ્ફુટ થતી હોવાથી એમાં નાટયોચિતતા પણ જળવાઈ ગણાય. અલબત્ત, નાટયલેખનની સમાપ્તિ વેળાએ કવિ 'માનવમાનસભાવ'ને પણ ગણકારતા નથી એ તેમના મનોવલણની વિકાસ-પ્રક્રિયા ઠરે ખરી ! ટૂંકમાં, કવિએ માનવભાવો અંગે જ નહિ માનવ આચરણ અંગે પણ ઓછો રસ લીધો જણાશે. એટલે જ એમ કહેવાશે કે નાનાલાલીય પાત્રો માટે આચરણ અંગે નથી કોઈ પ્રેરણા કે હેતુ; નથી કોઈ પ્રતિકાર કે પરિણામ. 'રાઈનો પર્વત' માં દ્વિવિધ કામગીરી સામે રમણભાઈ પાસે એક જ નાયકપાત્ર ઉપલબ્ધ હતું એટલે તેમને કદાચ પાત્રની અછત વર્તાઈ હોય ! પરંતુ નાનાલાલને જાણે પાત્રોની છાકમછોળ સામે બહુધા કર્તવ્યની તંગી વર્તાય છે ! એમ કહીશું કે, એનું સાટું કવિએ મંતવ્યો દ્વારા વાળી આપ્યું છે ? માટે જ, ગૃહ, સમાજ કે રાજય અંગેની આદર્શ પરિસ્થિતિ કે મનગમતી જીવનભાવના અને વ્યાપક મહત્ત્વની વિષયમીમાંસાની વાચાળ રજૂઆત અર્થે અથવા ગંભીર તત્ત્વદર્શનની કાવ્યરંગી માવજત ખાતર જ પાત્રોનો ઉપાદાન તરીકે કવિ ઉપયોગ કરતા રહે છે એ મત ઘણે અંશે સાચો લાગવાનો. કવિની ગંભીર પ્રકૃતિના લીલા-વિસ્તાર જેવા આ પાત્રસમૂહને ઉદ્ગારો અને ગીતો સિવાયની ઈતર પ્રવૃત્તિમાં ખાસ રસ હોય એમ લાગશે નહિ. નાટકની શબ્દસૃષ્ટિમાં તેમના અસ્તિત્વની ઈતિશ્રી આટલી—કવિ બોલાવે તેમ તો ખરું જ, પરંતુ બોલાવે તે જ બોલવું અને ગવરાવે તે જ ગાવું ! અહીં પણ, ચર્ચાપ્રચુરતા અને વલણની બિન-અંગતતાના કારણે આ ઉદ્ગારોમાં વ્યકિતગત જીવનનાં અંગત સુખ દુઃખ કે આશા-નિરાશાના અણસાર-ઉન્મેષ અટવાઈ ગયેલાં કે અવ્યકત રહ્યાં જણાશે.

વિધાતાનેય ઈર્ષ્યા ઉપજાવે તેવો કવિનો હસ્તક્ષેપ આટલી જ લક્ષ્મણરેખા પાળે છે એવું પણ નહિ કહેવાય. ખાસ કરીને સામાજિક વિષયસામગ્રીના નાટયવસ્તુમાં એવા નાટયક્ષમ મોકા ઉપલબ્ધ હોય છે જયાં, પાત્રોને આચરણનું સ્વાતંત્ર્ય મળ્યું હોય, તો તે તે પાત્રપિંડ જુદી રીતે જ ધબકી ઊઠયો હોત એમ લાગે ખરું. તેમનાં નાટકોમાં જોવા મળતાં ચાલક-પ્રેરક પાત્રો દ્વારા કવિએ વિચારાભિવ્યકિત સાધી છે એટલું જ નહિ, એ વિશિષ્ટ આયોજન દ્વારા

તેમણે મુખ્ય પાત્રોની કરણી વિશેની જવાબદારી પણ ઉપાડી લીધી છે જાણે. આ માનસ-વિધાયક પાત્રો મુખ્યત્વે નાયક-નાયિકાના જીવનનો કવિને અભિપ્રેત રીતે, એટલે કે અમુક ભાવનાને સ્ફુટ કરે એ રીતે દોરીસંચાર કરવામાં પ્રવૃત્ત હોય તેમ જ પ્રતીત થવાનું. એટલે એમ લાગશે કે, વિચારો અંગેના પાત્રપ્રક્ષેપ ઉપરાંત, પાત્રોના આચરણમાં પણ પરોક્ષ રીતે રસ તેમ ભાગ લઈ કવિ જાણે સ્વેચ્છા મુજબ નાટકાંતે તેમને જિવાડે છે વા મારે છે, પાડે છે વા તારે છે. સ્વતંત્ર ઇચ્છાશકિત અને નિર્ણયશકિતના અભાવથી મુખ્ય પાત્રો પણ નિર્વીર્ય અને નિર્જીવ લાગે તો તેમાં વાચકની રુચિનો દોષ ગણાય નહિ. ટૂંકમાં, નાનાલાલીય પાત્રો બહુધા જીવતાં, ઝઝૂમતાં માનવો જેવા વ્યકિતત્વ અંશો ધરાવતાં કે પરિચિત દેશકાળના જીવો નહિ લાગે પણ ગુણાવગુણ વા ભાવનાના કાંઈક અતિરેકભર્યા નમૂના લાગશે.

કવિના હસ્તક્ષેપનું બીજું પરિણામ તે વસ્તુવિધાનની અને વિશેષ તો વસ્તુસમાપનની કૃત્રિમતા. ઉદ્‌ઘાટનથી સમાપન સુધીના વસ્તુફલકમાં ગોઠવાયેલાં પાત્રોમાં નાટકાંતે કાં તો ઓછો—આછો ફેર પડયો હોય છે કાં તો અસાધારણ પલટો નોંધાતો હોય છે. પાત્રો કેવળ ગીતોદ્‌ગારો વા શબ્દાળુ સમસ્યામાં રાચે અને તેમનાં જીવન વિશે કાંઈ ન બને અથવા સાવ અસાધારણ ઘટના બને એ બંને પરિસ્થિતિ પાત્ર-સ્વભાવ સાથે સુસંગત ઠરતી નથી એ જોયું. નાટકનાં કેવળ છેલ્લાં ચરણોમાં જયા અને જયંત કે ઈન્દુ અને કાન્તિના પાત્ર અંગે આવી પડતા આકસ્મિક પરિવર્તનની અથવા અજીત-અજીતાના પાત્ર અંગે આવી પડતી અનપેક્ષિત પરિસ્થિતિની ઘણી બધી કૃત્રિમતા અને અતિશયતા પણ, કવિ જે તે પ્રસંગની કંઈક વ્યવસ્થિત-ક્રમિક પૂર્વભૂમિકારૂપ ઘટના દ્વારા ટાળી શકયા હોત. જીવનમીમાંસાના સૂત્રોચ્ચારણોનો અને ભાવવાહી અને લયમંજુલ ગીતગુંજનનો વાણીવ્યાપાર કોઈક નામ પાડેલાં પાત્રોના ઉપલક્ષ્યમાં છે એટલું તો કવિને સ્મરણમાં રહેતું હશે, પરંતુ આ પાત્રોય વળી કોઈ વસ્તુતંતુ વા ઘટનાપ્રવાહના ઉપલક્ષ્યમાં છે એનું તો મનભરી ગાયા-ગૂંજ્યા પછી જ કવિને સ્મરણ થતું જણાય છે ! અને 'ચાલો ત્યારે ખેલ ખતમ કરીએ!', એવા ભાવથી જ જાણે વસ્તુસમાપન વેળા પ્રયોજાતી એકસામટી ઘટના હકીકતમાં તો ખુદ કવિની ભાવસૃષ્ટિ પરત્વે પ્રતિકૂળ વા રસબાધક બનતી લાગશે. પાત્રના માનસપલટા અંગે કે આકસ્મિક ઉપચય અંગે શકય તેટલા—ફાવે એવા પ્રસંગ અંકોડા મેળવી-ગૂંથી આપવાના નાટયનિયોજન વિશે નાનાલાલના કવિજીવે કેવળ અસાવધતા વા સૂઝશૂન્યતા દાખવી છે એમ કહેવા કરતાં વિશેષ તો ઉદાસીનતા જ કેળવે રાખી છે એમ કહેવું ઉચિત ઠરે. એટલે એકંદરે કવિનાં સામાજિક વિષય-સામગ્રીનાં નાટકોમાં સંવાદોદ્‌ગારો, ગીત-રાસ તથા પ્રશ્ન-રજુઆતના વાણીવિલાસની સરખામણીમાં પાત્રોની કરણીથી દીપી ઊઠતું વસ્તુપોત અને ઘટનાતત્ત્વ આછુંપાતળું

અને અસ્તવ્યસ્ત લાગે ખરું. એ કવિપ્રકૃતિના અંતર્મુખી અંતરંગનો પ્રભાવ ગણો કે ભાવનાટકોનો વાચ્યાર્થ સિદ્ધ થયો ગણો.

પાત્રવિકાસ અંગે માનસશાસ્ત્રીય સાતત્ય તથા અતિમાનુષી કાર્યોની સુસંગતતા અપ્રસ્તુત રાખીને એમ કહી શકાય કે, સામાજિક સંદર્ભવાળા અને ઉત્પાદ્ય સામગ્રીના 'જયા-જયંત'માં ઘટનાનો અભાવ વર્તાશે નહિ—એ હકીકત મૂળે તો કવિનાં પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં નાટકોને વિશેષ લાગુ પાડી શકાશે. અલબત્ત એટલાથી જ માત્ર કવિ અંગેની નાટયવિધાન બાબતની ફરિયાદ નિર્મૂળ થઈ નહિ ગણાય. ઊલટું એમ કહેવાનું મન થશે કે ઐતિહાસિક નાટકોમાં ઘટનાતત્ત્વનો અતિરેક થયો હોય વા વસ્તુપોત પ્રસંગોથી ભારછલ્લું બન્યું હોય એમ લાગે છે, કેમ કે આ ઈતિહાસનિષ્ઠ કવિએ ઉપલબ્ધ સામગ્રીની પ્રસંગપૂરણીની, તેની નાટયોચિતતા જોયા-ચકાસ્યા વિના, વિગતવાર માંડણી કરવાની પધ્ધતિ અપનાવી છે. ઈષ્ટ ભાવનાની છણાવટ કરવાનો મૂળ હેતુ જળવાય, મહાકાવ્ય અર્થેના પુરુષાર્થ નિમિત્તે સાંપડતી આવેલી સામગ્રી ખપમાં લેવાય અને મન મૂકીને 'ઈતિહાસની કવિતા' કરાય—એવા કંઈ કંઈ હેતુથી આ પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં નાટકો લખાયાં જણાશે. પાત્ર-પ્રસંગની પ્રચુરતાના કારણે ઉત્પાદ્ય કરતાં પ્રખ્યાત વિષય સામગ્રીમાંથી નાટયતત્ત્વ ઉપસાવવાની ઘણી શકયતા-સુગમતા હોવાથી, નાટયારંભથી મુનશી-મહેતા અને છેક શિવકુમાર સુધી ઈતિહાસ-પુરાણના ઈતિવૃત્તનું નાટયનિયોજન થતું આવ્યું છે. પરંતુ નિરાળા ન પડે તો નાનાલાલ નહિ! તેમણે ઈતિહાસનું નાટયગુંફન (Dramatisation) નહિ પણ કવિતાકરણ (Poetisation) કર્યું એમ કહેવાય. ટૂંકમાં, ઈતિહાસ અને કવિતાના ઉમળકાભર્યા મિલનમાં નાટકનો આત્મા સામાજિક સામગ્રીની રચનાઓ જેમ (જેટલો નહિ!) જ ગૂંગળાતો રહ્યો હોવો જોઈએ! અને સમસ્યાશોખ, વાચાળતા, ગંભીરતા, આદર્શઘેલછા વા ભાવનાપરાયણતા અને ઊર્મિમયતાની બાબતમાં આ પ્રખ્યાત ઘટનાસૃષ્ટિનાં પાત્રો અને સામાજક ભાવજગતનાં પાત્રો વચ્ચે તફાવત જણાશે તો કેવળ ન–જેવો, કેમકે છેવટે તો એ સૌમાં કવિનો આત્મા જ ગાય છે, ગુંજે છે, મહાલે છે. એટલું ખરું કે, 'મોગલ નાટક માળા'નાં બે અને ગુપ્તકાલીન સામગ્રીનાં બે નાટકોમાં જે તે સ્થળ—કાળનો સંદર્ભ સ્પષ્ટ હોવાથી તદ્દગત નાયક-નાયિકા અથવા સંબંધિત મુખ્ય પાત્રો વિશે સામાજિક વિષય-જગતનાં પાત્રો જેવી અમૂર્તતા, અસંદિગ્ધતા, આપાર્થિવતા કે રંગદર્શિતા અધઝાઝેરી ઓગળી ગઈ જણાય છે.

એટલે નાનાલાલીય શૈલીમાં બે મુખ્ય ઊણપ જણાય છે તે જીવંત પાત્રચિત્રણની અને નાટયોચિત વસ્તુવિધાનની. પરંતુ, નાટયવિધાનની આ જીવાતુભૂત આવશયકતઓ

ભાવનાસૃષ્ટિની રુચિરતામાં અને પ્રત્યેકના 'આત્મા'ની ગુંજતી ગીતમયતામાં નાનાલાલનું કવિવ્યકિતત્વ નાટયકારની કાંધે ચઢીને નિર્ણાયક 'માર્ગદર્શન' આપતું રહ્યું છે એમ કહેવાય. અલબત્ત, નાનાલાલીય શૈલીની ખૂબી તરીકે આગળ ધરાવાનું તે આ નાટયવિધાનનું આવું આમૂલાગ્ર કવિતાકરણ જ—અને ખરી ખૂબી તો એ ગણાશે કે આ ખૂબી જ કવિનાં નાટકોની ખામી તરીકે પણ ઉલ્લેખાવાની.કેમકે, કવિને 'ઇન્દુકુમાર' અને 'જયા-જયંત' જેવાં બે-ચાર નાટકથી ધરવ થયો જણાતો નથી; વળી, નાટકની કવિતામયતાની ડઝનેક રચનાની પ્રક્રિયા દરમિયાન, વિષયપોષક પાત્રવિભાવના વા આયોજના તથા કેટલાક સંઘર્ષમૂલક પ્રસંગ કે નાટયક્ષમ મોકાનું પ્રચ્છન્ન નાટયતત્ત્વ ઉપસાવી-ખીલવી બતાવવા કવિએ કોશિષ કરી જણાતી નથી. કવિનાં નાટકો પરત્વે, તેમની તદ્‌વિષયક ચોખવટ છતાં, સામાન્ય તથા સાહિત્યિક વર્ગમાં પૂર્વગ્રહ બંધાતો આવતો હોય તો તે આ કેવળ રંગદર્શી કાવ્યોપાસના અને સદંતર નાટય-ઉપેક્ષાની બેવડી લાક્ષણિકતાઓને કારણે જ કદાચ. એટલે, નાનાલાલનાં નાટકો પૈકી તેમના નાટયલેખનના પૂર્વાર્ધનાં બે સ્નેહમીમાંસક અને એક મહાકાવ્યોચિત નાટક સિવાય તેમનાં અન્ય નાટકો કેવળ તેમાંની ગંભીર-સૂત્રાત્મક વિચારસામગ્રી બદલ વા ગીતપ્રચુરતા બદલ વંચાતાં રહે એ અસંભવિત લાગવાનું. એ સંદર્ભમાં કોઈને કવિના નાટયલેખનની સાર્થકતા તપાસવાનું મન થાય ખરું. આવો ઉત્સુક અભ્યાસી સૌ પહેલી નોંધ લેશે કવિએ પોતાની વિશિષ્ટ કાવ્યરંગી શૈલીથી ખેડેલા શ્રાવ્ય ભાવનાટકના વિશિષ્ટ પ્રસ્થાન-પ્રદાનની. કવિનાં નાટકો અગાઉ ઘણી રચનાઓમાં દશ્ય અપેક્ષા નિમિત્તે કંઈક નાટકી—કંઈક અતિરંજક ઘટનાપરંપરા ખડકાતી આવે છે; એમાં સંસ્કૃત પરંપરાના અનુસંધાનમાં સાહિત્યિક ગદ્ય અને સાયાસ કવિતાના અતિરેકની સેળભેળ પણ હોય. દ્રશ્ય તથા પાઠય નાટયલેખનની આવી અનિશ્ચિતતા અને વિકૃતિના ઉપલક્ષ્યમાં ગુજરાતી વાચકને, કવિએ પોતાનાં નાટકો સ્પષ્ટત: શ્રાવ્ય તરીકે ઓળખાવ્યાં-આલેખી બતાવ્યાં એ રાહતરૂપ લાગવાનું એટલું જ નહિ, ચીલાચાલુ—ચવાયેલા વિષયની ઘરેડમાંથી અને સામાન્યતામાંથી ગુજરાતી નાટકને તેમણે વ્યાપક સ્તર પર પહોંચાડ્યું એની પણ તે નોંધ લેશે. કવિની શ્રાવ્ય કૃતિઓથી નાટક-કવિતાની એ દ્વિવિધ રસસંકરતા તો ટળી જ; પરંતુ આ ગુજરાતી વાચક કવિનો વિશેષ ઋણી રહેશે આ ભાવનાટકો દ્વારા અપાર્થિવ, મનોરમ્ય અને રંગદર્શી સૃષ્ટિનો સતત સાથે રહી પ્રવાસ કરાવવા બદલ, ગીત-ગુંજનનો કાવ્યાસ્વાદ કરાવવા બદલ અને વિવિધ જીવનપ્રશ્નો અંગે કેટલુંક સ્વસ્થ વિચારપાથેય ભળાવવા બદલ તથા અલૌકિકતાનું કાવ્યરંગી દર્શન કરાવવા બદલ. નાનાલાલની કવિતાકલાના ઉપલક્ષ્યમાં શબ્દશકિત, વાણીસામર્થ્ય વા કવિભારતી વિશે તેમ નાટયશૈલી અંગે કવિની સંવાદબાની વિશે પણ તે વિચારતો થશે. નાટકની ભાવાભિવ્યકિત અંગેના આ મહત્ત્વના વાણી-ઉપાદાન

બાબત કવિપક્ષે નોંધપાત્ર સિદ્ધિ દાખવી દેખાશે અને ભાવનારસ તથા કવિતારસ પીરસવામાં ઉપયોગી નીવડતી આવેલી ડોલનશૈલી મૂળે નાટક અર્થે પ્રયોજાઈ એ હકીકતનું સ્મરણ પણ આ સંદર્ભમાં રસપ્રદ ગણાય.* પાત્રભેદ ઉપસાવવા કે પાત્રોચિતતા જાળવવા અંગેનાં તથા શબ્દાડંબર, અર્થાલાપ કે વાણીવિલાસ અંગેનાં ભયસ્થાનો આ કવિશૈલીને નથી નડયાં એમ નથી, છતાં કેટલાક મહત્ત્વના વસ્તુ-મોકા તેમ જ ટૂંકા ઉદ્‌ગારો ભાવોચિતતા અને નાટયછટાપૂર્વક આલેખાયા હોય તો તે આ શૈલી હાથવગી બનવાથી. વળી, પયગંબરી, કવિતાઈ ઉદ્‌બોધ-ઉકિતઓને સૂત્રાત્મકતા, અર્થસાધકતા તથા સુગ્રાહ્યતા સાંપડે એ પણ લાભ સ્તો ! માટે જ શ્રાવ્ય નાટયપ્રકારના ક્ષેત્રમાં પદ્યનાટક તેમ જ ગેય રૂપકની કેડી ખેડવા મથતા નવોદિતોએ કવિનાં નાટકોથી માહિતગાર અવશ્ય રહેવું જોઈએ એવું કહેવા જેટલું મહત્ત્વ પણ આ કવિતાદેહી નાટકોને મળતું રહેશે. નાનાલાલનાં નાટકો વિશે પ્રચલિત તખ્તાલાયકી (Stagability)નો ભલે વિચાર ન થઈ શકે, પરંતુ તેમનાં નાટકોના કેટલક છૂટક ચૂંટેલા પ્રવેશોની રસલક્ષી અભિનયક્ષમતા (Actability) વિશે કેવળ વિચારવાનું નહિ, પણ અમલ કરતા રહેવાનું સૂઝતું રહ્યું હોય તો તેમાં આ કાવ્ય-સંસ્કાર પામેલી નાટ્ય-બાનીનું નિમિત્ત પણ ખરું. કેટલાંક યાદગાર પાત્રો વિશે જ્યાં જીવંત વ્યકિતત્વ ચમકાર અનુભવાતો હોય ત્યાં ભાવોદ્દીપનની લઢણો તથા ભાષાછટાનો ફાળો નિર્ણાયક જણાશે. પ્રસ્તુત સંદર્ભમાં એમ કહી શકાય કે, 'જયા-જયંત', 'ઈન્દુકુમાર', 'શાહાનશાહ અકબરશાહ', 'જહાંગીર—નૂરજહાન' કે 'રાજર્ષિ ભરત' જેવાં નાટકોમાંથી વિષયેતર વા નાટયેતર પાત્ર-પ્રસંગ તેમ જ ગીતો નાટયનિકાલ કરી, તેમનું રૂપાંતર કરી વા પસંદ કરેલા માત્ર છૂટક પ્રવેશો અભિનીત કરાવવામાં આવે, તો વિશેષ કરીને વાચિક અભિનય અંગેની તથા ભાષાવિવેક તેમ જ ભાવવ્યકિતની અભિરુચિ અંગેની નાટ્ય-તાલીમની બેવડી કામગીરી અર્થે એટલે કે શૈક્ષણિક—શિષ્ટ રંગપીઠની સ્થાપના અર્થે કવિનાં નાટકોની ઉપયોગિતા યથાતથ ચકાસી શકાય.

કવિની સંવાદશૈલી અંગે એ ફેર-ઉલ્લેખ હવે ભાગ્યે જરૂરી ગણાય કે આ કવિલોકના કાવ્યાત્માઓની કવિતાબાનીમાં રોજિંદા વ્યવહારની ભાષાછાંટ કે લટકલટકા જોવા મળે તો તે ન-જેવા વા નહિવત્. કાવ્યના ભાવનાપુટથી રસાયેલી કવિપુત્રની આ સંવાદ-બાનીના ઉલ્લેખ સાથે અશિષ્ટતાની છાંટવાળી તળપદી લોકબોલીથી રંગાયેલી, કવિપિતાની સંવાદશૈલીનું સ્મરણ કરવામાં આવે, તો 'લક્ષ્મી નાટક'થી ગુજરાતી નાટયસાહિત્યના

* શ્રી અનંતરાય મ. રાવળ; 'ગંધાક્ષત'; કવિશ્રી ન્હાનાલાલનાં નાટકો; પૃ. ૧૫૧-૫૨ અને તેમણે ઉતારેલું આ અવતરણ:'........' ૯૮ની વસન્તમાં 'ઈન્દુકુમાર'નું મહાકાવ્ય આરંભાયું ને વર્ષામાં 'વસંતોત્સવ' રચાયો ને છપાયો.' ('કુરુક્ષેત્ર' ની પ્રસ્તાવના; પૃ. ૨૭.)

પ્રથમાક્ષર માંડનાર દલપતરામ ડાહ્યાભાઈથી માંડી સાહિત્યિક નાટકનો ચરમ ઉન્મેષ દાખવતા નાનાલાલ દલપતરામ સુધી ગુજરાતી નાટયશૈલીએ કરેલી ભાષાવિષયક કાયાપલટ અંગે રસપ્રદ અભ્યાસ-સામગ્રી મળી રહેવાની; સાથેસાથે આં એક કવિપેઢી દરમિયાન નાટકના અંત ંગ તથા બાહ્યાકાર વિશે થતા આવેલા ફેરફારનું વિકાસચિત્ર પણ ઊપસી આવશે.

કવિનાં નાટકોના બાહ્યસ્વરૂપ વિશે તેમની નાટયપ્રસ્તાવનામાંથી પૂરતી ચોખવટ મળી રહેવાની તેમ નાટયવિષયમાંથી તેના અંતરંગનો અતિસ્પષ્ટ ચિતાર પણ જડી આવવાનો. સ્ત્રી-પુરુષ સ્નેહ તથા લગ્નસંબંધ વિશે નાનાલાલ જેટલું ભાગ્યે અન્ય કોઈ નાટયકારે લખ્યું હશે. ઈતિહાસવિષયક સામગ્રીના 'જહાંગીર—નૂરજહાન'માં પણ 'દાંપત્યની માણ'-ના મિષે આ વૃત્તિ જ અગ્રેસર રહી ગણાય; એટલે પ્રસ્તુત વિષયના નિરસ પુનરાવર્તનની ફરિયાદ કરવાની કોઈ તક ન લે તો નવાઈ! જોકે, સ્નેહભાવ તથા શરીર-સંબંધના એકસાથે વિવિધ તથા ઉચ્ચાવચ અને વાસ્તવિક-વિકૃત પ્રસંગ-પરિસ્થિતિના રોચક ચિતાર દ્વારા કવિએ આવી ફરિયાદ માટે ખાસ કારણ રહેવા દીધું નહિ જણાય. સામાજિક વિષયસામગ્રીની ભાવસૃષ્ટિમાં નાનાલાલે મુખ્યત્વે અશરીરી-સૂક્ષ્મ પ્રેમ, સ્નેહલગ્ન તથા લગ્નસ્નેહ, નૈષ્ઠિક બ્રહ્મચર્ય અને ગૃહસ્થાશ્રમ વગેરેનો મહિમા ગાઈ-ગવરાવી તે તે ભાવનાનો ઉત્કટ પુરસ્કાર કર્યો જણાશે; સાથેસાથે, રૂઢિલગ્ન, અમર્યાદ શૃંગાર, જાતીય વિલાસ અને પ્રેમ-પડછાયાની પૂજા જેવી મનોવિકૃતિઓની અવહેલના કરી, ગૃહજીવન તેમ જ સમાજજીવન અંગે શ્રેયોલક્ષી દષ્ટિબિંદુ પણ દાખવેલું જોઈ શકાશે. કવિ કેવળ સ્નેહ-મીમાંસાની ગ્રંથિ (Complex)થી પીડાતા રહ્યા નથી એની જાણે પ્રતીતિરૂપે, જે ઈતર સમાજપ્રવૃત્તિ વા જીવનપુરુષાર્થ નાટયવિષય બનતા આવ્યા છે તેમાં ઉલ્લેખપાત્ર આ—ગ્રામ અને નગર વા પ્રકૃતિ તથા સંસ્કૃતિનો સમન્વય, પાપની ભરતી અને પુણ્યનો ઓટ, માનવસમૂહના સુખાળવાં-વેડાં, જોગ અને સંસારનો સમન્વય અને લોકસેવાની દ્વિધા. સર્વધર્મસમભાવ, ન્યાયપરાયણતા, વિવેકબુદ્ધિ, સંસ્કારપરાયણતા, માનવતાવાદ તથા રાજ્યધર્મ અંગેની વિષય-માવજત દ્વારા પ્રખ્યાત સામગ્રીની રચનાઓ નિમિત્તે કવિએ પોતાની સુરાજ્યની ભાવનાને વાચા આપી હોય એમ બને. તેમના મહાનાટકમાં વ્યકિતગત તેમ જ વ્યાપક પ્રશ્ન-સંદર્ભમાં પરમોદાત્ત આદર્શની આલોચના અને પુરસ્કાર કરી નાનાલાલે જાણે નાટકનો જીવનના ભાષ્ય તરીકેનો આદર્શ ચરિતાર્થ કરવાનું તાક્યું કહેવાય. તેમની નાટયરચનાઓમાં સૂત્રાત્મક રીતે પ્રબોધાયેલાં જીવનોપયોગી મંતવ્યોમાં નથી લાગણીજન્ય અતિરેક વા બુદ્ધિજન્ય અરાજકતા. યુગલક્ષી તેમ જ વ્યકિતત્વદ્યોતક શિષ્ટાગ્રહ અને કવિસહજ શબ્દાતિરેક માફ, બાકી એ ંદરે તેમની વિષયવિચારણા સૌમ્ય

અને સ્વસ્થ લાગવાની. વળી, કવિએ નાટકભરી ગાયેલી-ઉદ્‌બોધેલી જીવનભાવનાઓમાં આદર્શ તેમ જ વ્યવહારુ બંને કક્ષા જોવા મળવાની. આવી બહુવિધ જીવનસમીક્ષાના નાટયનિયોજનના કારણે કવિનાં નાટકોનું અંતરંગ અર્વાચીન કાળમાં ખેડાતાં થયેલાં સમસ્યા નાટકો જેવું સમૃદ્ધ લાગે ખરું. ટૂંકમાં, નાટયસ્વરૂપ તથા રચનાવિધાન પરત્વેના તેમના સ્વૈરવિહારી (Romantic) વલણથી ઊલટું વિષયવિધાન અંગેનું કવિવલણ શિષ્ટ (Classic) છે એ વ્યાપક રીતે સાચું લાગવાનું. બહુધા 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની જેમ જીવનની શ્રેયસ-સાધનાનો આગ્રહ રાખતાં નાનાલાલનાં નાટકો પંડિતયુગનાં પ્રતિનિધિ ઠરે ખરાં. કવિના નાટયલેખનના ચાર દશકાના પુરુષાર્થની ફલશ્રુતિ પેટે એમ કહી શકાય કે, વિસ્તૃત અને તાત્ત્વિક પ્રણયમીમાંસા તથા લગ્નમીમાંસા બદલ 'જયા—જયંત' તેમ જ 'ઈન્દુકુમાર' અને ચિંતનપરાયણતા તથા કવિ-ભારતીના ઉન્મેષ બદલ મહાનાટક-શું 'વિશ્વગીતા' કવિની અને ગુજરાતી નાટકની યાદગાર કૃતિઓ ઠરી વંચાતી-વિવેચાતી રહેશે.

બાર

અર્વાચીન અગ્રણી

વીસમી સદીની પહેલી પચીસીમાં ઉમરવાડિયા તથા યશવંત પંડયાના પ્રસ્થાનથી પ્રથમ વાર એકાંકી લેખકપ્રિય થવા લાગે છે, પરંતુ તેથી સુદીર્ઘ નાટકોની પરંપરા ભુંસાવા લાગે છે એમ નથી બનતું. ઊલટું, સુદીર્ઘ નાટયરચનામાં સર્જકશકિતની તાવણી થતી રહે છે એમ મનાતું રહ્યું હોય એમ બને ! અર્વાચીન અગ્રણી શ્રી. મુનશી સ્વકીય વિલક્ષણતાપૂર્વક, કૌતુક નિમિત્તેય આ અદ્યતન નાટયસ્વરૂપ પર હાથ અજમાવ્યા વિના અનેકાંકીથી પોતાની નાટયલેખન કારકિર્દી આરંભે-આટોપે છે. આમાં, એકાંકીની સહેતુક ઉપેક્ષા કરવાનો ઈરાદો કદાચ નહિ હોય. સ્ફુરે તે અને પ્રચલિત રીતે લખવાની ઉત્સાહી લેખકવૃત્તિથી મુનશી દૂર રહેવાનું વિચારે અને વાચકને સર કરવાની ઈતર યુકિત-પ્રયુકિત ગોઠવે તે અસ્વાભાવિક નહિ લાગે. દ્વિઅંકીથી પષ્ટાંકી જેવી દીર્ઘ રચનાઓ કેવળ વ્યકિતત્વ-અભિવ્યકિતની નેમ હોય એમ તો ન બને. એ સ્વભાવ-ખાસિયત અર્ધજાગ્રત માનસ મારફત તેમની સઘળી ક્રિયાઓમાં ડોકાતી રહે એ અશકય નથી, પરંતુ પોતાની નાટય-લેખન પ્રવૃત્તિના ઉપલક્ષ્યમાં તેમણે અન્ય પ્રશ્નો--પરિબળો વિશે સ્વસ્થતાપૂર્વક વિચાર કર્યો હોય એમ પણ લાગવાનું. બટુભાઈ, યશવંત પંડયા, મુનશી તથા ચન્દ્રવદન મહેતાના નાટયલેખનના આરંભ વેળા ગુજરાતી નાટયસાહિત્ય અંગે નવા પ્રાણસંચારની આવશ્યકતા વર્તાતી હતી; કેમકે, ધ્રુવાંતરે ઊભેલી વ્યવસાયી શૈલી તથા સાહિત્યિક નાટય-પરંપરા નાટયવિકાસ અંગે બહુધા એકસરખી પ્રતિકૂળ નીવડતી આવતી હતી. ઉમરવાડિયા પંડયાના એકાંકીલેખનથી આવી વિકાસ-આશા બંધાઈ પરંતુ લગભગ મૃતપ્રાય બનતી જતી ગુજરાતી ંગભૂમિ તથા નિરસ બનતી આવતી નાટયશૈલી અંગે ચેતના રેડવાની કે ગૌરવભર્યું અસ્તિત્વ બક્ષવાની કામગીરી એકાંકીના ગજા બહારની વાત ઠરે. એ ખરું કે, એકાંકી સાહિત્યિક કલાનો ઉત્કૃષ્ટ નમૂનો ગણાય વા તેનું કસબી કલાવિધાન તથા સુશ્લિષ્ટ નાટયતત્ત્વ નીવડેલા સર્જક માટે પણ કસોટી-કર્તા નીવડે; પરંતુ રંગભૂમિના ઉપલક્ષ્યમાં, ભજવાતાં એકાંકી બહુબહુ તો અભિનયશોખ જગાડે અને નાટયરુચિ પોષે એટલું જ તેનું મહત્ત્વ. માટે જ, નાટક લખવું તો રંગભૂમિ તથા સાહિત્ય મારફત નવાં ઉન્મેષ જન્માવે તેવું જ, એવો તર્ક-સંકલ્પ મુનશીને સૂઝયો હોય ખરો ! ઘણે અંશે રુચિ-સ્થગિતતા ભોગવતાં સાહિત્ય-રંગભૂમિનાં ઉભય ક્ષેત્રોમાં અર્વાચીન વહેણ જન્માવતાં મુનશીનાં સામાજિક-પૌરાણિક અનેકાંકી ઐતિહાસિક મહત્ત્વનાં ઠરશે તે આ સંદર્ભમાં.

સ્પષ્ટત : પશ્ચિમી નાટયશૈલીના સંસ્કારો સૌ પ્રથમ સભાનતાપૂર્વક ઝિલાયા મુનશી-મહેતામાં; અલબત્ત, ચન્દ્રવદન મહેતાની સરખામણીમાં મુનશીનો સક્રિય તખતા-સંપર્ક તથા તજ્જ્ઞતા મર્યાદિત લાગે ખરાં, છતાં તેમના પુરોગામીઓ કરતાં મુનશીકૃતિઓમાં અભિનયની માત્રા તેમ જ રુચિકરતા નાટયોપકારક રીતે ખીલી ઊઠી જણાવાની. વસ્તુગત નાટયક્ષમતા સંઘટ્ટ તેમ જ લક્ષ્યવેધક બનાવવા અંગે પણ તેમણે કાળજીપૂર્વક કોશિશ કરી છે એમ લાગશે. 'તર્પણ' તેમ જ 'પુત્રસમોવડી', એ બે પૌરાણિક નાટકો સિવાયની રચનાઓમાં, અંક-સંખ્યા તથા અંક-વિસ્તાર વિશે તેમણે કાપ મૂક્યો કહેવાય. પ્રવેશોનો ખપપૂરતો અને અનિવાર્ય તબક્કે ઉપયોગ કરતા રહી, નાટયેતર ઉપકથા નિમિત્તે પ્રવેશતાં રહેલાં પાત્ર-પ્રસંગો સદંતર ઓગાળી કાઢી, તેઓ મુખ્ય નાટયવસ્તુના વા કેન્દ્રસ્થ પાત્રના નાટયપોષક અંશો ઉપસાવતું, રસોત્પાદક સુઘડ સંવિધાન પ્રયોજવામાં સઘળું લક્ષ કેન્દ્રિત કરતા જણાય છે. વળી, કવિતા તેમ જ ગીતોના એકાધિકારનો અહીં ખરૂસ નાટયનિકાલ થયો, એટલે કેવળ ગદ્યનાટકોની વિશિષ્ટતા પણ તેમનાં નાટકોમાં વિકસી. વ્યવસાયી શૈલીનાં પૌરાણિક-ઐતિહાસિક નાટકોમાં અટવાતા 'કોમિક'ને બદલે તેમણે સામાજિક પ્રહસનનો સ્વતંત્ર નાટયપ્રકાર તરીકે, સિદ્ધહસ્ત શૈલીએ સારો ફાલ ઉતાર્યો.

પૂર્વાર્ધકાળના સામાજિક નાટક 'કાકાની શશી' (૧૯૨૯) માં રૂઢિલગ્ન, કજોડા કે વૈધવ્યના બહુ ચવાયેલા નાટયપ્રશ્નો પછી જાણે નવપ્રસ્થાન પેટે અર્વાચીન નારીના જીવનમાં આકર્ષક બનતી જતી સ્વાતંત્ર્ય તથા સમાનતાની ભાવનાઓની તાર્કિક ચકાસણી કરવા મુનશી શશીનું પ્રમુખ-પાત્ર તથા નાટયવસ્તુ પ્રયોજતા જણાય છે. 'પૌરાણિક નાટકો ' થી તદ્દન ઊલટી રીતે અહીં તેમનું વલણ વિનોદયુકત હોઈ, શશીની પાત્રવિભાવનામાં તેઓ અર્વાચીનતાના ચાળાની ટકોર કરવાનું તાકે છે એમ લાગે.

આકર્ષક લાગતા અર્વાચીન સંસ્કારો નીચે કામ કરતી વિજાતીય વિકૃતિની સાદ્યંત ઠેકડી ઉડાવી, મુનશી શશીને હાસ્યાસ્પદ બનાવ્યા વિના, ઉપહાસને સમાપન વેળા આટોપી લઈ નાયિકાના પાત્રને સ્વસ્થ ભૂમિકાએ પહોંચાડી આપે છે. પ્રથમ બે અંકોમાં અર્વાચીન નારીના સ્નેહસંભ્રમની હાસ્યાસ્પદતા ઉઘાડી પાડવા નાટયકારે પરિણીત કુંદનલાલ તથા અપરિણીત ગૌરીશંકરનાં પાત્રોનો ઉપયોગ કર્યો જણાશે. આ બંને લાગણીવિવશ પુરુષપાત્રોની શશીઘેલછા દ્વારા નાટયકાર નાયિકાના મુકત સહચારના દંભ તથા ભયનું હળવું પરંતુ વિચારપ્રેરક ચિત્ર આલેખે છે. વળી, શશીની સ્ત્રીમંડળીમાં, સ્વાતંત્ર્ય ભાવનાની સમાનતા સામે પુરુષ ઘેલછા તથા કામુકતાના વિરોધલક્ષી ચિતારથી તેઓ વિષયાનુલક્ષી નાટયક્ષમ વ્યંગ ઉપસાવી આપે છે. નવી નારીના અર્વાચીનતાના વ્યામોહના નાટયસ્થ વિષયને પાત્ર—પ્રસંગના

હાસ્યોત્પાદક સંકલનથી ઉત્કટ રીતે બહેલાવ્યા છતાં, પાત્ર-જીવનમાં કારુણ્યમૂલક કટોકટી વા વસ્તુપ્રવાહમાં દુર્ઘટના ઉદ્‌ભવે તે અગાઉ મુનશીએ મોકાસર નાટકાંતે શશીને આત્મવંચનાના ઉદ્વેગ તથા ઉપહાસમાંથી ઉગારી લીધી છે; આમ છતાં, સ્નેહસંભ્રમના નિરસનનો ઉદ્દેશ અસિદ્ધ ન રહે તે અર્થે મુનશીએ ત્રીજા વિકલ્પ તરીકે કાકાનું વિશિષ્ટ પાત્ર પ્રયોજી લીધું છે જાણે.

નાટયવિષય અર્થે શશીનું પાત્ર આવશ્યક ખરું, પરંતુ સૌથી અનિવાર્ય છે નાટય હેતુને સ્ફુટ કરતું કાકાનું કાર્યસાધક પાત્ર. નાટકનાં સઘળાં પુરુષપાત્રો (અને સ્ત્રીપાત્રો પણ) ઉપહસનીય લાગવાનાં; જ્યારે કેવળ, એક કાકાની પાત્રવિભાવનામાં વ્યક્તિત્વલક્ષી ગાંભીર્ય નાટયોચિત આવિર્ભાવ પામતું જણાય છે. તેમની સ્વભાવસહજ રમૂજો નથી ઉપરછલ્લી કે નથી શબ્દાળુ ; જીવનના નિકટવર્તી અને કંઈક કટુ સ્વાનુભવમાંથી સ્ફુરતી રહેલી તેમની વિનોદ-ઉક્તિઓ નાટયતત્ત્વને પુષ્ટિકારક નીવડે છે એ વિશેષ લાભ. તેમના દેખીતા સ્ત્રી—દ્વેષની ભીતરમાં જડી આવશે અનન્ય સમભાવ તથા સ્વસ્થતા. એટલે નાટયોપકારક તરકીબ જેવું લાગતું પાત્ર નાટકની તેમ જ મુનશીની પાત્રસૃષ્ટિમાં વિલક્ષણ લાગવાનું આ વ્યક્તિત્ત્વસભરતાના કારણે. નહિ રૂઢિચુસ્ત, નહિ સ્વચ્છંદી ઢબે પોતે અપૂર્વ બનાવવા ધારેલી સ્ત્રી પાછળ જીવનનાં કીમતી વર્ષો તથા સઘળો પુરુષાર્થ ખર્ચ્યા પછી, સહચારની ઘડી વેળા જ, એ નવ-ઉલ્લાસી નારી ધાર્યા કરતાં પણ અપૂર્વ બની આ સ્નેહાળ-સંનિષ્ઠ પાલકને પોતાના વ્યક્તિત્વથી આંજવાનો પ્રયત્ન કરે એ કરુણતા કાકાના જીવનમાં નાટયક્ષમ સંદર્ભમાં અને વાચક તેમ જ શશી સમક્ષ નાટકાંતે પ્રત્યક્ષ કરી હાસ્યપ્રધાન કૃતિના ગંભીર-વિચારપ્રેરક સમાપન દ્વારા મુનશીએ નાટયવિધાનની અર્થસાધકતા વધારી છે.

પાત્ર-પ્રસંગજન્ય હાસ્યપ્રચુર પૂર્વાર્ધને અનુલક્ષીને જ કદાચ મુનશીએ પોતાના આ સામાજિક નાટકને પ્રહસન તરીકે ઓળખાવ્યું હશે ; પરંતુ નાટયઉત્તરાર્ધમાં કાકાના ડાહ્યા-ગંભીર વર્ચસ નીચે અર્વાચીનતાના નાદે ચઢેલી નાયિકા સ્ત્રીસહજ પ્રેમોપચાર શીખી સ્વસ્થતા મેળવી લે છે એ સુખદ વિષયસમાધાન પ્રહસનોચિત સમાપન વા રસનિષ્પત્તિથી જુદું લાગશે. એટલે કાકાના પાત્રપ્રયોજન તથા આનુષંગિક રચનાવિધાનના ઉપલક્ષ્યમાં 'કાકાની શશી'ને પ્રહસન કરતાં અલ્પપરિચિત ગંભીર હાસ્યરચના (Serio-comedy) તરીકે ઓળખાવવાનું સુસંગત ઠરે ખરું.

નાટયપૂર્વાર્ધની પ્રહસનાત્મક માવજતની સામગ્રી જોઈએ તો તે આ: ઈંદ્રજિત-ગૌરીશંકરનાં નમૂના-પાત્રો તથા તેમની પ્રણય (કામ?) વિવશતાના પ્રસંગો, શશી તથા તેની સ્ત્રીમંડળીની

વિચાર-વર્તનની વિનોદી ખાસિયતો,* કુંદનલાલને શશીના મોહમાંથી મુક્ત કરવાની વિધુમુખીની નાટકી તરકીબ,§ તથા શિવગૌરીના અપહરણનો પ્રસંગ.† મુખ્ય કથાતંતુમાં વિપયસ્ફોટ નિમિત્તે, મુનશીની પાત્રચિત્રણની કુશળતાની હળવા નાટકમાંય સારી પ્રતીતિ થઈ કહેવાય. પહેલી નજરે નાટ્યપૂર્વાર્ધ પર્યન્ત શશી નવી નારીના પ્રતિનિધિ-પાત્ર જેવી લાગે ખરી, પરંતુ તેના પાત્રપિંડમાં વ્યકિતત્વ ઝળકે છે સમાપન વેળાના સમભાવ તેમ જ પ્રણયઉમળકાથી. વસ્તુ-ઉદ્‌ઘાટન પછી મહદંશે નેપથ્યે રહેતા પુરુષાર્થી-પ્રણયી કાકાના સ્વસ્થ વ્યકિતત્વની પડખે શશીના આકર્ષણમાં તથા તેની સભાન-અસભાન હૈયા-રમતમાં અટવાતા રહી, કાચના કબાટમાંના ખાંડના હાથી જોઈ જીભનો રસ માણતા વિલાસી કુંદનલાલ તથા વિકારી ગૌરીશંકરનાં પાત્રો વિષયની નાટયોપકારકતા ઉપરાંત કાકાની અસામાન્યતા અને પ્રેમાર્દ્રતા વ્યક્ત કરી આપે છે. નાટ્યકારનો અર્વાચીનતા પ્રત્યેનો અર્વાચીન પ્રત્યાઘાત વ્યક્ત કરતા કાકાનું સ્વસ્થ માનસ શશીના પ્રણય-સ્વચ્છંદ ઉપરાંત અન્ય સ્ત્રી-પુરુષ પાત્રોની લાગણીવિવશતાની ટકોર કરતું રહી જાણે 'કોરસ' તેમ જ આદર્શ પ્રેક્ષકની ગરજ સારે છે. આ સૌ લાગણીપોચટ અને મનચોર પાત્રોને પોતપોતાના પ્રણયસંબંધમાં વા લગ્નજીવનમાં નિરાશા સાંપડે છે ત્યારે,સીધું જોનારા—સીધું બોલનારા એકમાત્ર કાકા જાણે પોતાના ધીંગા પુરુષાર્થ અને નિર્મળ પ્રણયભાવનાનો શશીરૂપે પુરસ્કાર મેળવે એ પણ સૂચક ! એટલે, કાકા-શશીના પ્રણયપ્રેરિત, સમભાવજન્ય લગ્ન દ્વારા મુનશી કેવળ આઘાતજનક ઘટના, ચોંકાવનારો અંત કે નાટકી ચોટ આલેખવા માગે છે એવું છેક નથી; પાત્રવિધાન તેમ જ વસ્તુવિધાનના ચાલ્યા આવતા સંદર્ભમાં આ પ્રૌઢ-યુવાન પાત્રોનું આદર્શ લાગતું લગ્ન નાટયોચિત ઉપરાંત અનિવાર્ય પણ લાગવાનું; કેમ કે, ખાસ્સો વયભેદ ધરાવતા પાલક-પાલિતાના રૂઢિચુસ્તોને ચોંકાવતા લગ્નમાંથી મુનશીનો કૃતિગત વિચારભાર તારવી શકાય કે સુખી દાંપત્ય માટે સૌથી વધુ અનિવાર્ય છે પરસ્પર સમજ-સંપર્ક તથા નિઃસ્વાર્થ સ્નેહોપચાર.

હાસ્યોત્પાદક ગૌણ વસ્તુતંતુમાં પ્રસંગોપાત્ત ઉપલબ્ધ થતાં ઉપહાસપાત્ર નમૂના-પાત્રો તે આ—નિર્માલ્ય અને નીતિભીરુ ઈંદ્રજિત;કાવ્યઘેલો,પ્રણયપટુ ગૌરીશંકર,સદ્‌ચારના નામે મુક્ત વિલાસ ઝંખતો કુંદનલાલ તથા બાપદાદાની આબરૂ રાખવાનો મધ્યકાલીન કીમિયો અજમાવતા સાહસશૂરા દુર્લભરાય. પુરુષપાત્રો જેમ પ્રણયની ઉપહાસોચિત રમૂજનાં તેમ અર્વાચીનતાની વિકૃતિ દાખવતાં સ્ત્રીપાત્રો નવી નારીના કટાક્ષોચિત વ્યંગનાં નિમિત્ત બન્યાં કહેવાય.

* અં. ૧; પ્ર. ૧.

§ અં. ૨; પ્ર. ૨.

† અં. ૩.

શશીના જન્મદિનના એક જ પ્રસંગે, મનહરકાકાના બંગલાના એક જ સ્થળે નાટકનાં તમામ પાત્રોને એકઠાં કરી તેમની આવનજાવનના નાટયાવશ્યક કસબ વડે સંબંધિત પાત્રની વ્યકિતગત ગૂંચનો તથા સાથેસાથે નાટયસ્થ સમસ્યાનો ઉચિત ઉપચય સાધી આપતો ત્રીજો છેલ્લો અંક મુનશીની સુઘડ નાટયકલાનો લાક્ષણિક નમૂનો ઠરી શકે.

ટૂંકાં ટૂંકાં વાક્યોની માર્મિક-સફાઈદાર સંવાદશૈલી વિનોદ કે વિષાદના મોકાપર ઠરડાતી નથી જણાતી. ઈન્દ્રજિતના પાત્ર નિમિત્તેનું 'સ્વગત'નું નાટય-ઔચિત્યભર્યું આયોજન રંગભૂમિ પર રંગત જમાવે એટલું હાસ્યસભર બન્યું લાગશે. મુનશીની શરૂઆતની કૃતિમાં ત્રણ અંકમાં છ વાર દૃશ્ય બદલાય છે, છતાં ઉત્સાહી અભિનયશોખીનો દ્વારા 'કાકાની શશી' અનેકવાર તખતારૂઢ થતું રહ્યું છે તે તેમાંની હળવી તેમ જ અભિનયોચિત નાટયપ્રચુરતાના કારણે. તેમની પ્રારંભિક નાટયકૃતિથી નિર્વેતન નટો તથા નવી રંગભૂમિની આવશ્યકતા વચ્ચે સમયઔચિત્ય જળવાય એ હકીકત મુનશીના નાટયલેખન અંગે મહત્ત્વની ગણવી રહી.

સ્ત્રીઓના અર્વાચીન છંદ પછી મુનશીની રમુજવૃત્તિનું બીજું નિશાન તે પુરુષોની બ્રહ્મચર્ય ભાવના. નાનાલાલનાં પ્રસ્તુત વિષયનાં નાટકોના અનુસંધાનમાં 'બ્રહ્મચર્યાશ્રમ' (૧૯૩૧) એ વિષયનું પહેલું નાટક નહિ ઠરે ; પરંતુ, પંડિતયુગના અગ્રણી આદર્શનિષ્ઠ કવિ તથા અર્વાચીન યુગના પ્રણાલિકાભંજક પ્રસ્થાનકારના વલણમાં આત્યંતિક તફાવત મળી રહેવાનો. પ્રશ્નાર્થવાદી મિજાજ (Interogative mood)ના નવા પ્રભાવ નીચે, ગંભીર તથા આદર્શ ગણાતી વસ્તુ, વ્યકિત તથા વિચારસરણીને નવેસરથી ચકાસી, કેવળ તેનાં ઊજળાં પાસાં વિશે અતિશયોકિત-અત્યાગ્રહ દાખવવાને બદલે, બીજી-નબળી બાજુનો ચિતાર આપવાની બીજી પચીસીથી લેખકપ્રિય બનવા લાગતી મનોવૃત્તિ મુનશીમાં વિચક્ષણ આવિષ્કાર પામી તેનું દૃષ્ટાંત તે આ 'બ્રહ્મચર્યાશ્રમ'. રાજકારણક્ષેત્રે ગાંધીજીએ તથા સાહિત્યક્ષેત્રે નાનાલાલે પ્રબોધેલી બ્રહ્મચર્ય જેવી 'ગંભીર અને સુંદર વસ્તુની ઠેકડી' ઉડાડવાનું વાસ્તવલક્ષી મુનશીદષ્ટિ તથા તેમની રમૂજપરાયણ નાટયશૈલીને વિશેષ ફાવતું આવે.

હળવું નાટક એટલે પ્રહસન એમ માની કદાચ, મુનશી આ બીજા નાટકને પણ વિશેષણ લગાડે છે પ્રહસનનું જ. જોકે, તેના લક્ષ્યબિંદુ તથા નિરૂપણને ધ્યાનમાં રાખી સ્પષ્ટતા-શોખીનો તેને વિચારના પરિહાસ (Comedy of Idea) તરીકે ઓળખાવવાનું વિશેષ પસંદ કરશે: વખાના માર્યા જાણે બ્રહ્મચર્ય આરાધતા સાધકો તથા તેમનો પયગંબરી પુરસ્કર્તા ડૉ. માધુ— બ્રહ્મચર્ય-ઉપહાસ અર્થે પ્રયોજાયેલા આ જાતીયવિકૃતિના પાત્ર-નમૂના વિજાતીય દાંભિકતામાં અટવાતી શશીની સ્ત્રીમંડળીની યાદ અપાવ્યા વિનાનહિ રહે. આ સ્ત્રીવિવશ બ્રહ્મચારી ટોળીમાં મુનશીએ થોડીક વ્યકિતત્વલક્ષી ખાસયિતો ઉતારવાની કોશિશ કરી હોવા છતાં, ઉત્સાહી

આગેવાન ડૉ. માધુ તથા સાશંક-સાધક મોટાભાઈ સિવાયનાં સૌ પુરુષ પાત્રોની તાત્ત્વિક વિભાવના એકવિધ લાગવાની ; પરિણામે, નાટકના દ્વિઅંકી પૂર્વાર્ધમાં પાત્રોલ્લેખ અવગણી કેવળ ઉક્તિઓ વાંચી જવામાં પણ રસબાધા નહિ નડે. બ્રહ્મચર્યભાવનાના સાધનામાર્ગો તથા સાધકોનો કૃત્રિમ ઉત્સાહ આલેખતો નાટ્યપૂર્વાર્ધ સ્પષ્ટત: સંવાદપ્રધાન લાગવાનો; જ્યારે કૃત્રિમ બ્રહ્મચર્યનિષ્ઠાની ઉપહાસસાધક ઘટના આલેખાઈ છે દ્વિઅંકી નાટ્ય-ઉત્તરાર્ધમાં. બ્રહ્મચર્ય-ઉપહાસનો વિષયગત હેતુ નાટ્યસિદ્ધ કરવા પ્રયોજાયેલું પેમલીનું એકમાત્ર સ્ત્રીપાત્ર કાર્યસાધકતાની બાબતમાં કાકાના પાત્ર જેટલી નાટ્યોપકારક અગત્ય ધરાવે છે. છતાં આગલા નાટકના પ્રૌઢ પુરુષપાત્રના જીવંત ચિત્રણની સરખામણીમાં, પુરુષોના સંયમની પોકળતાને ક્રમશ: હાસ્યજનક રીતે ઉઘાડી પાડતું આ સ્ત્રીપાત્ર નાટ્યકારનું નિર્જીવ ઉપાદાન બન્યું છે જાણે.

નાટ્યહેતુ સિદ્ધ કરી આપતી પેમલીનું આગમન એ ‘બ્રહ્મચર્યાશ્રમ’ની પ્રથમ નિર્ણાયક ઘટના ; તેના આગમન પૂર્વેનાં અને પછીનાં બે પરસ્પરવિરોધી ચિત્રોમાં લક્ષ્યવેધક પરિહાસનું સંવિધાન જડશે. સ્ત્રીની અનુપસ્થિતિમાં બ્રહ્મચર્યસાધનાનો ભ્રમસેવ્યો લહાવો માણતાં પુરુષો પૈકી, પેમલીના આગમન પછી ડૉ. માધુ સિવાય, મુરલીધરથી મોટાભાઈના વર્તનમાં દેખા દેતી સ્ત્રીવિવશતા તથા જાતીય લોલુપતા દ્વારા મુનશી સ્વભાવવિકૃતિની હાંસી ઉડાવે છે (અં-૩) એ બ્રહ્મચર્ય-ઉપહાસની પૂર્વભૂમિકા. પેમલીના સંચાર-સંપર્કથી આ બ્રહ્મચારી ટોળીની દબાયેલી રસિકતા ખીલી ઊઠે છે એટલું જ નહિ, પેમલી તરફના પ્રેમાકર્ષણમાંથી પરસ્પર ઘર્ષણ જન્મે છે અને એ ઝડપી ઘટનાપરંપરામાંથી ઉપહાસાવશ્યક તથા ઉપચયોચિત વાતાવરણ બંધાતું આવે છે. પેમલીની નિર્દોષતા તથા બ્રહ્મચારીઓની બદદાનત દ્વારા નાટ્યોચિત ઉપહાસને અસરકારકતા સાંપડવા ઉપરાંત, પેમલીના આકર્ષણની રમતમાં એક યા બીજા કારણસર નિષ્ફળ નીવડી, કામવિહ્વલ બનતાં સાધકોની આશ્રમ-વિદાયથી ‘બ્રહ્મચર્યાશ્રમ’ની વિસર્જન-પ્રક્રિયા નિશ્ચિત બને છે ; એટલે બ્રહ્મચર્યભાવનાની નિર્ભ્રાન્તિ તથા આશ્રમ-વિસર્જનમાંથી સાંપડતી ડૉ. માધુની જીવનભાવનાના ઉપહાસલક્ષી રકાસના મોકા પર નાટ્યકારનો હેતુ સિદ્ધ થયો લાગે ખરો ; પરંતુ મુનશીની નાટ્યબુદ્ધિને કેવળ એટલેથી ધરવ શાનો થાય ? ઉપલબ્ધ પ્રસંગ કે ઘટનાને અધિકતમ નાટ્યોચિતતાથી બહેલાવી પરાકોટીસમ લક્ષ્યવેધકતા નિપજાવવાની અથવા વસ્તુ-સમાપનને અણધારી—ચોંકાવનારી પરિસ્થિતિ વડે નાટ્યાત્મક અસરકારકતા પ્રયોજવાની તેમની આતુરતાને કારણે કદાચ, ૩૦ વર્ષથી તન, મન, ધનથી બ્રહ્મચર્ય આરાધતા ડૉ. માધુ તથા તેમના ‘મિશન’ની પોકળતાનું નિમિત્ત બનતી પેમલી વચ્ચે કઢંગી અવસ્થામાં મિલન યોજી નાટકાંતે બ્રહ્મચર્ય ઉપહાસનો તેમણે જાણે ખંગ વાળવાનું તાક્યું છે. આમ, આ મુખ્ય પાત્રોની સૂચક દ્વિઅર્થી

અર્વાચીન સ્ત્રીની પુરુષસમોવડી બનવાની તત્પરતાના 'કાકાની શશી' પછી પુરુષસમી બનવાની તેની ઘેલછાનું નાટક તે 'છીએ તે જ ઠીક' (૧૯૪૬). લગ્ન પૂર્વે આત્માની એકતા-પરિપૂર્ણતા નિમિત્તે આત્માની અદલાબદલીનો આગ્રહ, તેની ચમત્કારિક સફળતા તથા અનુગામી સ્વસ્થતા અંગે મુનશીની કલ્પનામાં ગોઠવાયેલી અનેક હાસ્યોત્પાદક શકયતાઓનો અત્યુત્તમ લાભ ઉઠાવવાની મુનશીને તક પણ મળી રહી. તેમની પ્રહસન-વિષયક સમજ તથા શૈલીના વિકાસનો આ નિર્ણાયક તબકકો ગણાય કેમ કે અર્વાચીનતા અંગેના અર્વાચીન પ્રત્યાઘાતનું આખું વિષયમાળખું સફળતાપૂર્વક પ્રહસનપ્રકારમાં બંધ-બેસાડાયું છે.

ઉર્વશીની આર્યત્વથી રંગાયેલી ઐકયભાવના તથા તજ્જન્ય ઘેલછા અને જિતેન્દ્રના પાશ્ચાત્ય સંસ્કારો તથા લગ્નોત્સુકતા: નાયક-નાયિકાની આ સ્વભાવવિશેષતાઓ તેમ જ ગૌણપાત્રોની ખાસિયતો આત્માની ફેરબદલી અગાઉ, તે પછી અને અંતે હાસ્યોત્પાદક કાર્યપ્રવાહ માટે ખપમાં લેવાઈ છે. આત્માની અદલબદલથી બંનેની જાતિગત તેમ જ સ્વભાવગત લાક્ષણિકતાઓનું પરસ્પર સંક્રમણ થવાથી તેમના વાણીવર્તનમાં ઉદ્ભવતા પ્રકૃતિવિરોધને પરિણામે વાચક-પ્રેક્ષકને ખડખડાટ હાસ્યનો સતત આસ્વાદ મળે છે અન્ય પાત્રોના મુંઝવણભર્યા પ્રત્યાઘાતો દ્વારા તથા નાટયવસ્તુમાં ઉપસ્થિત થતા રમૂજી છબરડા દ્વારા. ઉર્વશીના સ્વાંગમાં જિતેન્દ્ર, ઉર્વશીએ અત્યાર સુધી પાછું ઠેલેલું લગ્ન તાત્કાલિક ગોઠવાવે* ત્યારે કપડાં બદલવાની મૂંઝવણ અને સપ્તપદી વેળા કેડેથી ખસી જતા લૂગડાંના પ્રસંગાયોજનમાં સ્થૂળ પ્રહસનની પરાકોટી મળી રહી કહેવાય.

આત્મબદલીનાં કડવાં ફળ બંનેના ભાગે વહેંચાયાં જણાય છે. ઉર્વશીના સ્વાંગમાં જિતેન્દ્ર ઉર્વશીની બેન તિલુ સાથે બેન તરીકે પ્રણયસહચાર આદરી પોતાની પુરુષસહજ કામુકવૃત્તિ સંતોષે છે એ નાટયાત્મક-હાસ્યજનક મોકા પર ઉર્વશીને જિતેન્દ્ર તરીકે કેવળ લાચાર પ્રેક્ષકનો ભાગ ભજવવાનો આવે છે ! આથી ઊલટું, ઉર્વશી તરીકેની જિતેન્દ્રની વિલક્ષણ મૂંઝવણ તે 'બેબી' આવવાની ચોંકાવનારી કલ્પના! પરંતુ, આવી હાસ્યજનક 'કટોકટી' માંથી તો પ્રહસનનો ઘાટ ઘડાય છે અને આત્મઐકયના સ્વાનુભવની ઉપહાસોચિતતા વ્યકત થતી આવે છે. સાથે સાથે, પુરુષસમી થવા મથતી પરંતુ પૌરુષી બની જતી નવી નારી પોતાના પતિને આકર્ષવા-રીઝવવામાં નિષ્ફળ નીવડે એ તો ઠીક, પ્રતિકૂળ સંજોગો હોય તો આડામાર્ગે પણ ધકેલી દઈ શકે, એમ પણ મુનશી જિતેન્દ્ર-તિલુના વિજાતીય આકર્ષણ દ્વારા સૂચવવાનું તાકતા હોય તો નવાઈ નહિ.

* અં. ૨.

નાટ્યવિષયના આ એક તબક્કા પછી, મુનશી મુખ્ય તથા ગૌણ પાત્રોને નવી દિશામાં સક્રિય બનાવવા પ્રવૃત્ત થાય છે. મુખ્ય પાત્રોના હાસ્યાસ્પદ અને અસંગત વાણી-વ્યવહારનો ઉકેલ મેળવવા આત્માની અદલાબદલીથી અજ્ઞાત ગૌણ પાત્રો જુદી રીતે પ્રયત્ન કરે છે અને જિતેન્દ્ર (એટલે મૂળે ઉર્વશી)ના મનોવૈજ્ઞાનિક વિશ્લેષણ માટે ડૉ. મોહનલાલ નામના વિલક્ષણ તથા રમૂજી પાત્રનું વસ્તુપ્રવાહમાં આગમન થાય છે—એમાં મુનશીને મળી રહે છે હળવા વ્યંગ-વિનોદની સામગ્રી. બીજી બાજુ મુખ્ય પાત્રો પોતે પણ આત્મઐક્યના પ્રયોગથી ત્રાસી, આત્માની પૂર્વવત્ અવસ્થા માટે અગાઉની જેમ ઈશ્વરપ્રાર્થના ગુજારે છે. પરંતુ નાયક-નાયિકાના આત્મા સ્વસ્થાને ગોઠવાઈ જવાથી તેમ જ પ્રકૃતિગત વાણી-વર્તનનો પ્રારંભ થવાથી જ વસ્તુ-ઉપચય મળી રહેતો નથી. આત્મ-ઐક્ય અંગેની નાયિકાની મનોવૃત્તિને તથા તજ્જન્ય વિકૃતિને મુનશીએ હસીનાંખી ખરી; પરંતુ આ બંને શિક્ષિત-સંસ્કારી પાત્રો આ પૂર્વેનાં નાટકો જેવાં અસ્વસ્થ કે દંભી નથી, એટલે જ કદાચ મુનશી તેમને હાસ્યાસ્પદ (Ridiculous) દાખવતા નથી. અલબત્ત, આત્મઐક્યની કૃત્રિમ વિકૃતિ ટાળ્યા પછી પણ સ્વસ્થતા-પ્રાપ્તિના અવરોહ અથવા વળતા વિકાસમાં નાટ્યવસ્તુના આરોહ જેટલી જ હાસ્યોત્પાદકતા પ્રયોજી, મુનશી જાણે રસલક્ષી એકસૂત્રતા જાળવી રાખતા જણાય છે. ગૌણ પાત્રો મુખ્ય પાત્રોના સ્વભાવ-ફેર અંગેની વિચિત્રતાથી ઈક ટેવાયાં જણાય છે ત્યાંજ પૂર્વવત્ પરિસ્થિતિ તથા પ્રકૃતિગત ચેષ્ટાઓના નવા આઘાત આવી પડવાથી વસ્તુસમાપન વેળા હાસ્યનો ખંગ વળે છે; સાથોસાથ, નાટકનો વિચારભાર તથા નાયક-નાયિકાની વૈચારિક સ્વસ્થતા સૂચવતી તેમની સહોક્તિ 'છીએ તે જ ઠીક' નાટ્યાંગભૂત ઉપહાસ તથા ઉદ્દેશ સિદ્ધ કરી આપે છે.

મુનશીની પ્રહસન-શક્તિની આ વિલક્ષણ પ્રતિનિધિ રચના સ્પષ્ટતઃ પ્રહસન તરીકે ઓળખાવાઈ નથી પરંતુ નાટ્યવિષયની સુવાંગ સફળ પ્રહસનક્ષમ માવજતથી તે ગુજરાતી નાટકમાં, ઓછા ખેડાતા અને ઓછી સફળતાથી ખેડાતા રહેલા આ નાટ્યપ્રકાર વિશે નમૂનેદાર કૃતિ ઠરી શકશે. મુખ્યત્વે પ્રસંગનિર્ભર તથા પ્રમાણમાં સ્થૂળ હાસ્યની સાથે રમૂજી ખાસિયતો ધરાવતાં પાત્રોના વિનોદ તેમ જ મર્માળી વાગ્પટુતાના વ્યંગનો સહયોગ મળી રહેવાથી હાસ્યનું વૈવિધ્ય નિક્ષેપથી સમાપન પર્યંત વાચકને—વિશેષ તો પ્રેક્ષકને—નાટકની હાસ્યપ્રચુર ઘટનાસૃષ્ટિમાં ઓતપ્રોત કરી રાખે છે. આ શૈલી-પ્રકારનાં પ્રહસનોના ઉદ્દગારોમાં તેમ બનાવોમાં રુચિભંગ અનાયાસે પણ જડી રહે ખરો, છતાં હાસ્યનિષ્પત્તિ અર્થે અનેકવિધ તરકીબો અજમાવતી પ્રહસનાત્મક રચનાઓમાં અર્થસાધકતા નિમિત્તે આવું નિરુપણ અનિવાર્ય ઠરતું આવ્યું છે. વિષયની અર્વાચીનતા, સરળ એકસ્થાલાંકી

આયોજન, પ્રહસનાત્મક જમાવટ તેમ જ સ્ફૂર્તીલા-ચબરાકીયા સંવાદના ચાતુર્યથી પુષ્ટ થયેલી રંગભૂમિક્ષમતાના કારણે અવૈતનિક કે મહાશાળાની છૂટીછવાયી રજૂઆતોને બદલે નિયમિત રંગભૂમિ પર સતત ભજવવાની ભલામણ આ અણીશુદ્ધ પ્રહસન વિશે કરી શકાય.

અર્વાચીનતાનો છંદ જાણે પોતાનો પ્રિય વિષય હોય તેમ મુનશી એ વિચારશ્રેણીમાં ત્રીજું—છેલ્લું નાટક આપે છે તે 'ડૉ. મધુરિકા' (૧૯૪૭). મુનશીની ઘડાતી આવતી હાસ્યકાર તરીકેની કારકિર્દીનું એ છેલ્લું હાસ્ય-નાટક હોવા છતાં, સુશિક્ષિત દાંપત્યવિમુખતાના નાટ્યવિષયને તેમની લાક્ષણિક રમૂજવૃત્તિ તથા નિરૂપણરીતિનો લાભ જોઈતા પ્રમાણમાં નથી મળ્યો જાણે.

ગૃહસ્થી પ્રેમ તથા ફરજ અવગણી અર્વાચીન પરકીયા પાછળ અટવાતો રહેતો શિક્ષિત પુરુષ મુનશીનું કલમફાવતું ઉપહાસ-પાત્ર હોય તેમ વકીલ કુંદનલાલ ('કાકાની શશી') તથા પ્રોફેસર પ્રીતમલાલ ('સ્નેહસંભ્રમ') ની પરંપરામાં અહીં છે ડૉ. ગૌરીશ. (ત્રણેના શિક્ષિત વ્યવસાયની પણ નોંધ લેવાની!) લાગણીની બાબતમાં તે અન્યની જેમ અસ્વસ્થ અને પરકીયાપરાયણ છે પરંતુ તેના વાણી-વર્તનની બેવકૂફી હાસ્યાસ્પદ કરતાં દયાજનક વિશેષ લાગવાની. પાત્ર-વિભાવના તથા નિરૂપણ અંગેની અસંગતિ જોવા મળશે નાયિકા ડૉ. મધુરિકા અંગે. પૂર્વાર્ધમાં ગંભીરતા તથા ઉત્તરાર્ધમાં બેફિકરાઈના અસંભાવ્ય મિશ્રણથી નથી જળવાતું પાત્રચિત્રણનું ઔચિત્ય કે નથી જળવાતું વસ્તુવિધાનનું સાતત્ય. મધુરિકાની વ્યવસાયી કીર્તિલોલુપતામાં, મૈત્રીની મૃગતૃષ્ણામાં, નરેન્દ્રની પ્રણય-ઝંખનાની ઉપેક્ષામાં, કિશોરી વાસંતીના નિર્દોષ પ્રેમની ઈર્ષ્યાખોરીમાં તથા ગૃહિણી તેમ જ અંકશાયિની બની શકવાની મર્યાદાની આત્મપીડામાં પ્રહસનક્ષમ હળવાશનો નહિ, સમસ્યાનાટકના ગાંભીર્યનો આવિર્ભાવ મળી રહેવાનો. દાંપત્યની હોળી સળગાવતી ડૉ. મધુરિકાના પાત્રચિત્રણમાં મનોવિશ્લેષણાત્મક માવજતની અપેક્ષા રહે ત્યાં તો અનપેક્ષિત પશ્ચાત્તાપના, સ્વભાવ-પલટા દ્વારા ઉપસ્થિત થતા કૃત્રિમ ઉપચયમાં રુચિકરતા તેમ જ રચનાવિધાનની સુસંગતતા મુનશી જેવાના હાથે અવગણાઈ એ પણ નવાઈ. માનવસહજ લાગણી તથા સભ્યતાના દંભ વચ્ચે અટવાતા નરેન્દ્રને રમૂજની ઊણપ વધુ ગંભીર બનાવી દે છે. હિંદ ગૃહિણીના નિર્જીવ નમૂના જેવી શ્રીમતી વિશે તો હાસ્યાસ્પદતાના અણસારની આશા પણ ન રહે!

ઉપહસનીય વા વિનોદી પાત્રોની અનુપસ્થિતિમાં હળવાશ જમાવવાની જવાબદારી ઉપાડે છે કિશોરી વાસંતી; મુરબ્બીઓની લગ્નગૂંચ ઉકેલાવવામાં નિમિત્ત બનતા આ કિશોરાવસ્થાના પાત્રનું બીજું મહત્ત્વ છે કાર્યસાધક પાત્ર તરીકેનું. સ્પષ્ટ મંતવ્યો વ્યક્ત

કરતું આ પાત્ર 'કોરસ' ઢબનું નહિ લાગે, પરંતુ નરેન્દ્રનો પિતૃસ્નેહ* તથા મધુરિકાનો સ્રીસહજ ઈર્ષ્યાભાવ§ જગાવવામાં આ જીવંત પાત્ર સહેતુક પ્રયોજાયું હોવાથી તે વિષયોપકારક-નાટ્યોપકારક લાગવાનું. પોતાની બાળસહજ નિર્દોષતાથી રમૂજી લાગતી વાસંતી વિશિષ્ટ મુનશી-રમૂજની સરજત નથી એ પણ ખરું. પ્રહસનાત્મક પાત્ર-પ્રસંગ તથા વિનોદ-વ્યંગની અનુપસ્થિતિનો કેમ જાણે બદલો વાળવા અંક ૨ના ત્રીજા, ચોથા તથા છઠ્ઠા પ્રવેશોમાં સ્થૂલ પ્રહસન પીરસાયું છે અવશ્ય, પરંતુ તેના નાટ્યનિયોજન તથા હાસ્ય-નિષ્પત્તિ અંગે મુનશી-શૈલીના સંદર્ભમાં અસંતોષ રહી જવાનો. ઊલટું એમ લાગવાનું કે આ વિષયેતર પ્રસંગગૂંથણી નાટ્યનિકાલ થઈ હોત તો, આ તુક્કા નિમિત્તે લખાયેલી લાગતી કૃતિની પ્રવેશયોજના વધુ સુઘડ બનત. હાસ્યોત્પાદક-વસ્તુબીજ છતાં, સંકલનની અસાવધતાને કારણે ગંભીર-અગંભીરની જે સિનેમાશાઈ સેળભેળ જોવા મળે છે તે પરથી એમ કહી શકાશે કે 'ડૉ. મધુરિકા'ના આયોજન-નિરૂપણ અંગે મુનશીએ શ્રમપૂર્વક વિચાર્યું નહિ હોય.†

'વાવાશેઠનું સ્વાતંત્ર્ય'(૧૯૨૧)આમ તો છે કજોડા-નાટક; પણ શું જીવનમાં કે શું કવનમાં, પરંપરામાં મુનશી માને નાહ ! તેમની પૂર્વેની કજોડા અંગેની લાગણીશીલ નાટ્યરીતિ ઉલટાવના હોય તેમ તેઓ પતિને માથે છાણાં થાપતી પત્નીનું પાત્ર પ્રયોજી નવીનતા તેમ જ હળવાશની ભૂમિકા તૈયાર કરી લે છે જાણે. રેવાના વર્ચસમાંથી શેઠની સ્વાતંત્ર્ય-પ્રાપ્તિના ક્રમિકાલેખન પર વસ્તુવિસ્તાર તથા નાટ્યબંધ ગોઠવાયા છે. પરંતુ સ્વાતંત્ર્ય-પ્રાપ્તિ પૂર્વે નાટ્યારંભ વેળા જ રમૂજી આથડામણ યોજાઈ છે, એમાં એક પક્ષે રેવા અને બીજે પક્ષે છે વાવાશેઠ. શેઠના સ્વાતંત્ર્યના નાટ્યસ્થ હેતુનાં કાર્યસાધક પાત્રો છે રાધા, મગન તથા ધીરજરામ જોશીનાં. અં. ૧ માં અને અં. ૨ માં રાધા શેઠની સ્વાતંત્ર્ય-ભાવના સંકોરી આપે છે. વળી, યુવાન રાધા-મગનનો પ્રણયસંબંધ, રેવાને હંફાવવામાં શેઠની સ્વાતંત્ર્યબુધ્ધિ માટે એક સફળ તરકીબ બની રહે છે. (અં. ૪.) રાધાને પરણવા પોતે ઉત્સુક છે એવા ગંગા સમક્ષના મોભમ પ્રસ્તાવ વડે રેવાને હંફાવી વિનમ્ર બનાવવાનું તથા રાધા-મગનના લગ્નને અનુમતિ અપાવવાનું બેવડું કાર્ય વાવાશેઠ સાધી

* અં. ૨; પ્ર. ૧.

§ અં. ૨; પ્ર. ૨.

† 'તેર વર્ષે પ્રયત્ન કરતાં આ કૃતિમાં મારી આજની દૃષ્ટિએ, ઘણી ક્ષાતઓ મને દેખાઈ, પણ એ ક્ષતિઓ દૂર કરવા જઉં તો સમસ્ત વસ્તુ બદલાઈ જાય, એવો ડર લાગ્યો; એટલે ઘણે ભાગે વસ્તુ હતી તેવી જ રાખી છે.' ('આમુખ'.)

લે છે; એ એક જ પ્રસંગ વડે પિતા-પુત્ર બંનેના ગૃહસંસાર સુખી બની રહે એવા નાટયક્ષમ મોકા દ્વારા મુનશી પણ વસ્તુતંતુનો ઉપચય પ્રયોજી લે છે.

આમ, ઉલ્લાસપ્રિય મુનશી કજોડા જેવી પરિસ્થિતિ અંગે રડયા-રડાવ્યાં વગર, એ ચવાયેલા વિષયને નવા-અગંભીર દૃષ્ટિકોણથી આલેખી, નાટયક્ષમ તરકીબ અને પાત્ર-પ્રસંગ-જન્ય હાસ્યનિષ્પત્તિ દ્વારા માનસિક કજોડાનું સુખદ સમાધાન શોધી આપે છે. ટૂંકી વાર્તા જેવા વસ્તુના ચાર મુખ્ય તબક્કા તેમણે નાના નાના પ્રવેશો જેવા-જેટલા અંકોમાં સ્થળ-સમયના ફેરફાર પ્રમાણે ગોઠવી દીધા જણાશે; આ પૈકી બીજા અંકના વાવા-રાધાના આકસ્મિક મિલનને ત્રીજા અંકમાં વૃત્તાંત ઢબે વણી લઈ ટાળી શકાય તો વસ્તુસંકલન તેમ જ તખ્તાલાયકી બંનેને લાભ મળે ખરો—મૂળે તો આ હળવી રચનાનું કાઠું પ્રવેશયુક્ત એકાંકીથી વિશેષ ન ગણાય. વળી, આ 'સામાજિક નાટકમાં' હાસ્યોત્પાદકતાની સરખામણીમાં વિચારસામગ્રી અંગે અસંતોષ રહે ખરો; છતાં, સામાજિક નાટકોમાં તેની કેવળ ઉપેક્ષા થઈ નથી જણાતી તે તેમાંની નાટયોચિતતા બદલ.

બીજા સામાજિક નાટક 'બે ખરાબ જણ' (૧૯૨૪)નો વડીલશાહી વિ. સ્વેચ્છાલગ્નનો નાટયવિષય છે અલબત્ત પ્રચલિત, પરંતુ તેની પ્રહસનાત્મક માવજતમાં પ્રતીતિ મળવાની મુનશીની મૌલિકતાની અને નાટયશૈલીની. વિષયગત હેતુના નાટયસ્ફોટની તેમ જ હાસ્યોચિત માવજતની દ્વિવિધ કામગીરી અર્થે પ્રયોજાયેલું એક જ પાત્ર તે મોહન મેડીકો.

ગુજરાતી નાટયસાહિત્યમાં પાત્રપ્રધાન નાટયપ્રકારની હાસ્યોપકારકતા ચકાસવા તરફ ન-જેવું ધ્યાન દોરાયું લાગે છે; એ સૂઝ-શૈલીની બેવડી ઊણપ ગણાય. આ સૌમાં અને મુનશીનાં હાસ્યનાટકોમાં 'બે ખરાબ જણ'ની અનન્યતાનું એક કારણ તો આ; બીજું કારણ તે વિરલ હાસ્યપાત્રનું વ્યકિતત્વલક્ષી અને જીવંત ચિત્રણ. 'મિથ્યાભિમાન' તથા 'ભટ્ટનું ભોપાળું' જેવા આ અંગેના પ્રારંભિક પ્રયાસોમાં કેન્દ્રસ્થ હાસ્યપાત્રો કેવળ વર્ગ-નમૂનાથી વિશેષ આસ્વાદ કરાવતાં નહિ જણાય; વળી, ખડખડાટ હસાવવાનાં તેમનાં મુખ્ય સાધન તે શારીરિક ચેષ્ટા તથા ભાવ-ભાષાની અતિશયોકિત. એટલે, વિનોદલક્ષી સ્વભાવવિશેષતા ધરાવતાં અને અંગ્રેજીમાં બહુધા 'હ્યૂમર' તરીકે ઓળખાવાતાં વ્યકિતત્વાશ્રિત હાસ્ય-પાત્રોનો સૌપ્રથમ નાટયસ્વાદ મળતો થયો મુનશીના પ્રહસન-સામર્થ્ય દ્વારા. ગુજરાતી નાટયસાહિત્યમાં બહુધા અલ્પપરિચિત રહેલાં આ પ્રકારનાં પાત્રોની વાણી-વર્તણૂકની સ્વાભાવિક અસ્વાભાવિકતા દ્વારા નિર્દંશ તેમ જ મર્માળુ હાસ્ય ઉદ્‌ભવતું રહે છે; હાસ્યાસ્પદ કે હાસ્યજનક પાત્રોની સરખામણીમાં આ વિનોદપરાયણ પાત્રોના મનોવલણમાં ડોકાતી આવતી ગંભીરતા તેમની સ્વભાવ-વિશેષતા ગણાય. મેડીકોના

પાત્રાલેખનું જે રીતે સફળ ચિત્રણ થયું છે એ જોતાં તે આ પ્રકારનો લાક્ષણિક નમૂનો લાગવાનો.

મેડીકો ગમવાનો તેની નિર્લેપ રમૂજી વૃત્તિથી. વસ્તુનિક્ષેપના પ્રવેશમાં પોતાના મનમોજી અસ્તિત્વનો અણસારો દાખવ્યા પછી, મોહન મોડેથી વસ્તુપ્રવાહમાં દેખા દે છે એ ખરું, પરંતુ કથાનકનું તે સવિશેષ અગત્યનું સક્રિય પાત્ર ઠરે છે. પૈસા તથા પ્રતિષ્ઠાના જોરે લગ્ન કરનાર તથા કરાવનાર વર્ગનું પ્રતિપક્ષી પાત્ર તો છે રંભા, પણ આ બેવડી ઈજારાશાહીના દંભના ભ્રમનિવારણ અર્થેનું કાર્યસાધક પાત્ર તે મેડીકો જ. આખું નાટયમાળખું કેમ જાણે મોહનના વ્યકિતત્વચિત્રણ માટે ન ગોઠવાયું હોય તેવી છાપ પણ નાટક વાંચતા કે વાંચ્યા પછી પડે ખરી, પણ એથી નાટયવિધાન એકાંગી બનેલું કે કથળેલું જણાશે નહિ.

નિષ્કપટતા એ મોહનના અલગારી સ્વભાવની બીજી બાજુ. એમાંથી ઊપસી આવતી તેનાં વાણી-વર્તનની નિર્ભીકતા વિપયોપકારક નીવડતી આવે છે એ પણ મહત્ત્વનું ગણાય. એવી નિર્ભીકતામાં સાહજિક બેફિકરાઈ તથા હાસ્યરસિકતાનું મિશ્રણ થવાથી ગાંભીર્યશોખીનોને મોહન નફ્ફટ કે બેશરમ પણ લાગે, પરંતુ નાટકનાં અન્ય ડોળઘાલુ, દંભી તથા મિષ્ટભાષી પાત્રોની પડખે તેનું સ્વભાવચિત્રણ નાટયાર્થસાધક તથા રુચિકર લાગે છે. બે પૈકીના આ એક 'ખરાબ જણ'નો દાકતરી વ્યવસાય પણ અન્યની સરખામણીમાં ધીકતો ચાલતો નથી એ નિર્દેશ પણ અહીં વિચારવો રહ્યો. જેમ વાસ્તવ સમાજમાં તેમ આ નાટકની ઘટનાસૃષ્ટિમાં પણ મોહન જેવા નેકદિલ, પ્રામાણિક અને આખાબોલા માણસને અન્ય સાથે ઓછો મનમેળ પડે એ સ્વાભાવિક લાગે. અલબત્ત, મોહનને કેવળ રંભા સિવાય અન્ય કોઈ સાથે સ્વભાવમેળ ગોઠવાતો નથી એમાં તેને કોઈ પ્રત્યે પક્ષપાત કે પૂર્વગ્રહ, પ્રેમ કે તિરસ્કાર પોષ્યો છે એમ પણ નથી. ભાવિ પતિ તેમ જ પિતાના સંકજામાંથી છટકતી રંભાને, પોતાની જે કાંઈ પ્રતિષ્ઠા છે તેના ભોગે આશ્રય આપવામાં તેનો એક માત્ર હેતુ છે રંભાને ફરજિયાત લદાયેલા લગ્ન-સંકટમાંથી ઉગારવાનો. વળી, પોતાના મિત્ર રામદાસની ભાવિ પરણેતરને ભગાડવામાં મોહનના પક્ષે મિત્રદ્રોહ કે તેજોદ્વેપ પણ શોધી શકાશે નહિ, તો પ્રથમ પરિચયે રંભા જેવી યુવતીને આશ્રય તથા સહાય આપવામાં મેડીકોએ યુવકસહજ વા વ્યવસાયસહજ બદઈરાદો દાખવ્યો પણ નહિ દેખાય. વડીલોને દોડધામ કરાવવામાં કેવળ તેની ઉછાંછળી ટીખળવૃત્તિની પ્રેરણા છે એમ પણ નથી. ઊલટું, પોતાના સ્વભાવબંધારણની વિશેપતા જેવી શુદ્ધબુદ્ધિ વડે જ તે પૈસા-પ્રતિષ્ઠાના ઈજારદારોની ઠેકડી ઉડાવવાનું મુખ્ય નાટય-કાર્ય પાર પાડી આપે છે. રંભા પ્રત્યેના સ્ત્રીદાક્ષિણ્યના કિસ્સામાં મેડીકોને પોલીસચોકીએ પહોંચવા-પુરાવાની વણજોઈતી મુશ્કેલ વેઠવી પડે છે એનું ખરું કારણ તે ગાંભીર્યના ઈજારદારો મોહનનો રમૂજ-મર્મ પામી શકતા નથી

તે. વળી, તેની રમૂજવૃત્તિ કૃત્રિમ કે કેળવેલી પણ નથી; એટલેસ્તો રંભાની 'નાસભાગ વેળા, નાટકનાં અન્ય ડાહ્યાંડમરાં, ઠાવકાંબોલાં તથા વ્યવહાર કુશળ ગણાતાં પાત્રો બેબાકળાં અને અસ્વસ્થ બની અટવાતાં રહે છે ત્યારે માનહાનિ નોતરે તેવા પોલીસચોકી-વાસના પ્રતિકૂળ સંજોગો છતાં, કેવળ રમૂજપરાયણતા દ્વારા કટોકટીનો સુખદ ઉપચય શકય બનાવે છે. મોહનની નિખાલસ સહૃદયતાનો તથા તેની વિલક્ષણ નીતિબુદ્ધિનો વ્યકિતદ્યોતક પુરાવો મળશે અંક ૩ના પ્રથમ પ્રવેશમાં. રંભાને નહિ પરણવાની રંભાના વડીલોને લેખી બાંયધરી આપ્યા બાદ ખુદ રંભા વડીલોથી છૂટવા-બચવા મોહનને છેલ્લો ઉપાય સૂચવવા જણાવે છે ત્યાં જાણે આ રમૂજી પાત્રની ચારિત્ર્યકસોટી અને નાટકની વસ્તુવિષયક કટોકટી ખડી થતી જણાય છે. 'ના,નિર્દોષ છોકરાના એક પળના ગભરાટનો લાભ લઉં?મેડીકો દીકરા! બી એ મેન—મારે પાને પડી એ સુખ નહીં થાય.' * એમ 'સ્વગત' મર્યાદા-સ્વીકાર કરી લઈ ગર્ભિત લગ્ન-પ્રસ્તાવ ટાળી તે રંભાને ગાંડપણનો ઢોંગ રચવાનો શુષ્ક પણ અસરકારક કીમિયો દાખવે છે ત્યારે 'સરસ રસ્તો'પામવાની આશાથી આવેલી નાયિકા કરતાં યે વિશેષ આઘાત થવાનો રૂઢ રુચિના વાચકને! આ જ મોકા પર તેના રમૂજી પાત્રાલેખમાં માનવીય રંગો ઊપસી રહે છે તેની પુરુષસહજ ઓઝંખના દ્વારા : ' દીકરા મારા ! અણી ચૂકી ગયો, ને હવે જિંદગી ભર ફરજે એકલો આંધળા બળદ જેવો ! '† પ્રહસનના નિર્જીવ પાત્ર-નમૂનાથી મેડીકો જેવા 'હ્યુમર'પાત્રો નોખાં તરી આવે છે તે આવા સ્વભાવ-વૈશિષ્ટયથી.

રંભાની નબળાઈનો લાભ નહિ લેવાનું મોહનનું પગલું વ્યકિતત્વલક્ષી ખરું, પણ એથીય વિશેષ તે નાટયતત્ત્વપોષક પણ ખરું. મેડીકોના અણધાર્યા અને અરસિક-પ્રસ્તાવથી નિરાશ થયેલી રંભા આપમેળે કાનૂની દાવ લડાવવા મેદાને પડે છે. તેમાંથી જ રામુ ડગલીવાળાની હેતુસાધક ફજેતી ગોઠવાય છે. મધુર સમાપનની ઉતાવળમાં ત્રીજા અંકના પ્રથમ પ્રવેશમાં મેડીકો પાસે રંભાનો સ્વીકાર કરાવી લીધો હોત તો ન તો ડગલીવાળા અને પોપડાવાળાના ધન-મોભાના ભ્રમનો લક્ષ્યવેધક ઠઠ્ઠો થાત કે ન તો મેડીકોના પાત્ર-ચિત્રણનું સાતત્ય જળવાત. રંભાને પરણવા પૈસા-પ્રતિષ્ઠાના ઝાંવા નાંખ્યા પછી રામદાસ જાતે તેને પરણવાની અનિચ્છા દાખવે તેમાં રામદાસના વર્ગ તથા વલણની સૂક્ષ્મ તથા અર્થસૂચક ફજેતી થવા ઉપરાંત, નિસ્વાર્થ તથા સહૃદય મેડીકોને રંભા આપોઆપ આવી મળે તેવું નાટયવિધાન ગોઠવવામાં પાત્રાલેખન તથા વસ્તુસંકલનાનું બેવડું કૌશલ્ય સિદ્ધ થયું જણાશે. એક બાજુ, પારકાની—અહીં તો ખુદ મિત્રની—ભાવિ પત્નીને, તક મળવા છતાં, પોતાની કરી લેવાની મોહનપક્ષે બદદાનત નથી; બીજી બાજુ, પરસ્પર લાગણી તથા પાત્ર-

* પૃ. ૧૧૮.

† પૃ. ૧૧૯.

સરસાઈની દષ્ટિએ કેવળ મોહન રંભા માટે સુપાત્ર ઠરતો રહે છે. આવી દ્વિધા છતાં, મોહનને રંભા મળી રહે અને છતાં મેડીકોને તે અંગે કપટ કે આયાસ કરવો ન પડે એવું મુનશી-સમાપન કલોચિત તેમ જ યુકિતયુકત લાગવાનું.

આ ' બે ખરાબ જણ'નાં મુખ્ય પાત્રો સિવાયનાં, વસ્તુવિસ્તાર બહેલાવતાં પાત્રોમાં પારસી, માળી, મારવાડી જેવા વર્ગ-પ્રતિનિધિ તથા ડગલીવાળા અને પોપડાવાળા, લેખાબાઈ અને મેરી, નાથીબાઈ અને ગંગામા જેવા સમાજના વિવિધ થરના, ખાસ કરીને વ્યવહારુ તથા કુટિલ સ્વભાવના પ્રતિનિધ જોવા મળશે. સાનુકૂળ-પ્રતિકૂળ પરિસ્થિતિમાં તટસ્થ-સ્વસ્થ રહી અસલી વિનોદ સજીવ રાખતો મેડીકો મુનશીની રમૂજી સર્જક શકિતનું ફરજંદ હોય તો, વડીલશાહી, પ્રતિષ્ઠા-પરસ્તી તથા અનિચ્છાલગ્ન સામે માથું ઊંચકી, સૌને પડકારતાં સાહસ આચરતી, મુફલીસ-અલગારી મેડીકોની ઘેલછા સેવી તેને ઈચ્છાવર સ્થાપતી રંભા તે મુનશીની અર્વાચીનતાની-નિષ્ઠા તેમ જ બંડખોર વૃત્તિની પેદાશ.અલબત્ત એ બે પૈકી મુનશીની નિજી સિદ્ધિ તરીકે તેમનાં સૌ હાસ્યજનક પાત્રોમાં મોખરાનું સ્થાન ભોગવશે મેડીકો.

' વાવાશેઠનું સ્વાતંત્ર્ય' ની સરખામણીમાં આનું વસ્તુફલક પથરાયેલું લાગવાનું, પરંતુ ઘટનાપ્રચુર કાર્યપ્રવાહ, ખૂબીપૂર્વકનું હાસ્યોત્પાદક પ્રસંગ-ગુંફન તથા મેડીકોના પાત્ર-વિશેષથી પ્રસ્તાર છતાં નીરસતાની ફરિયાદ કરવાની રહેશે નહિ. વાર્તાવસ્તુના ત્રણ સ્તબક પ્રયોજી, દશ પ્રવેશોનું ત્રિઅંકી નાટયમાળખું ગોઠવાયું હોઈ દશ્ય-હેરફેર વધી છે ખરી, છતાં ' બે ખરાબ જણ' ને મઠારીને પણ મેડીકો જેવા 'હ્યૂમર' પાત્ર ખાતર, હાસ્યનાટકના આ સફળ સંવિધાનના નમૂનાને નિયમિત રંગભૂમિ-દીવા દેખાડવા જોઈએ !

પ્રૌઢપાત્રોનું માનસિક કજોડું તથા યુવાન પાત્રોનું સ્વેચ્છાલગ્ન નિર્દંશ હળવાશથીઆલેખ્યા બાદ, 'આજ્ઞાંકિત' (૧૯૨૭)માં મુનશી પ્રૌઢપુરુષ તથા યુવાન સ્ત્રીના શારીરિક કજોડાના વિષય-ઉપલક્ષમાં મનભર સામાજિક કટાક્ષ વેરી લે છે. આ પાત્ર-તફાવત કેવળ અપ્રસ્તુત નહિ જણાય. આ પૂર્વેનાં મુંબઈના વાતાવરણના બે નાટકોનાં, પ્રમાણમાં શિક્ષિત-સંસ્કારી પાત્રસમૂહની ભ્રામકતા વા દાંભિકતા હાસ્યોચિત રીતે છતી કરવામાં હળવી રમૂજે તથા ટીખળ-વિનોદ સુસંગત અને ઉપકારક નીવડે ખરાં, પરંતુ અમદાવાદી પશ્ચાદ્ભૂમિકાની, અર્ધદગ્ધ-અલ્પશિક્ષિત પાત્રસૃષ્ટિની સ્વભાવજડતા દાખવવા નિખાલસ દિલનો વિનોદ કે નર્મોકિત પાત્રોચિત વા વિષયસંગત ન બનત કદાચ. માટે, સામાજિક કુટિલતાના નાટયપ્રદર્શન અર્થે પ્રયોજાયેલો મુનશી-કટાક્ષ વાસ્તવિક તેમ અર્થસાધક લાગવાનો.

અલબત્ત, 'આજ્ઞાંકિત' અને 'બે ખરાબ જણ' વચ્ચે વિષયસામ્ય નથી એમ નથી. એટલું કે રંભાનાં માબાપ સુધરેલી રીતે તેનો સોદો ઉતારવામાં નિષ્ફળ બને છે, જ્યારે કાશીમા સવિતાના

પચીસ હજાર ઉપજાવી શકે છે. નાયિકા અંગેનો પ્રસ્તુત સ્વભાવ-તફાવત નિર્ણાયક નીવડે છે નાટયરસ અંગે. સ્વભાવ-ઘડતર, મિત્ર-સાથ તથા કાનૂની યુકિત જેવા રંભાને મળી શકતા પરિસ્થિતિજન્ય લાભથી સવિતાનું સરળ-સાદું અને બંધિયાર સમાજજીવન વંચિત રહે એ સ્વાભાવિક પણ ખરું; પણ પાત્રગત તથા વસ્તુગત વિપાદમૂલકતાનું કારણ આ જ. આ નાયિકા-ભેદ મહત્ત્વનો જણાશે પાત્રચિત્રણની દૃષ્ટિએ. રંભામાં વ્યકત થયેલો બંડખોરીનો ચાળો રચનાત્મક કરતાં વિશેપ તો નાટયાત્મક જણાવાનો. આથી ઊલટું મા-વડીલ, પતિ-પ્રિયતમ સૌને તુચ્છકારતી, સમાજમાં જીવતી વ્યકિત તરીકે પોતાના અસ્તિત્વનો અધિકાર અને લગ્નવયા યુવતી તરીકે સ્ત્રીસહજ ઝંખનાનો વિશેપાધિકાર સ્થાપવા મથતી અને એ મથામણ મુજબ જીવવા વયોવૃદ્ધ રોગી પતિના એક-વ્યકિત નર્કમાંથી અનેક-વ્યકિત નર્ક જેવા વેશ્યાવાડે જઈ બેસતી, વિધવા થયા પછી સુખી ગૃહજીવન અર્થે કેવળ પોતાની જ વિવેકબુદ્ધિથી દોરવાઈ જોઈતાના બે બળદ અને જમીન પર ઓવારી જતી સવિતા સામાજિક સ્થાપિત-હિત તથા રૂઢ વલણને મકકમ રીતે પડકારતી હોઈ તેની બળવાખોરી નાટયવિપયથીય વ્યાપક સંદર્ભમાં અર્થપૂર્ણ તેમ જ હેતુસાધક લાગવાની.

એ જ પ્રમાણે, પુરુપ પાત્રોમાં મેડીકો જેવું-જેટલું નાટયગત મહત્ત્વ મળ્યું છે ધીરજલાલને; છતાં બંને વચ્ચે આત્યંતિક સ્વભાવવિરોધ પણ જણાવાનો. વધુ પડતી આજ્ઞાંકિતતા, અપૌરુપી કાયરતા, લોલુપ મિષ્ટભાપિતા, નિષ્ઠુર સ્વાર્થપરાયણતા જેવી સ્વભાવ-મર્યાદા મોહનની સરખામણીમાં ધીરજલાલને કેવળ નિર્માલ્ય પુરુપ ઠેરવે; છતાં વસ્તુપ્રવાહના ચાલકબળ તરીકે તે મેડીકોની તુલનામાં ગૌણ ન ગણાય એ પણ મહત્ત્વનું, એટલા માટે કે એ વડે નાયિકા સવિતાની પાત્રવિભાવના સ્ફુટ થતી આવે છે. આવા વ્યકિતત્વના અને નિઃસત્ત્વ પ્રિયતમ ખાતર સ્વત્ત્વ-નિષ્ઠ સવિતા, રંભા જેવી ઘેલછા કે ફનાખોરી ન દાખવે તો, ધનાઢ્ય પણ આજારીપતિ હરકિસનદાસ સાથે એ દાંપત્ય-ઉલ્લાસી યુવતી ઘર પણ શાની માંડે? વળી, આવી સુશીલ યૌવનાનો જીવનધ્વંસ જીવન-યુયુત્સુ મુનશીને રુચે પણ કેમ? આમ, સવિતાનો પાત્રાલેખ મુનશીની મૌલિકતા, નાટયસૂઝ તેમ જ બુદ્ધિનિષ્ઠા અંગે કસોટીકારક નીવડયો હોવો જોઈએ. અણગમતા પતિનો આ 'બરી સંસાર છાંડયા પછી સ્ત્રીને સ્વમાનભેર જીવવા અર્થે, સામાજિક જીવનઢબમાં તિરસ્કૃત મનાયેલા નાચનારીના વ્યવસાયને અનિવાર્ય વિકલ્પ દાખવવામાં, સામાજિક અરાજકતા તેમ જ લગ્નાનુપંગિક વિપમતા-વિકૃતિ પરત્વે ટાઢા ચાંપવાનો મુનશીને ધરવ થયો હશે, પણ દાંપત્યવંચિત પરિણીત હિંદુ સ્ત્રી અંગે એવો બેધડક ઉકેલ, નાટયોચિત હોવા છતાં, ન્યાયકર્તા ભાગ્યે જ ગણાય; મુનશી પણ એવો રસબાધક વિચારદોપ શાના

વહેરે! વળી, હરકિસનદાસના મનોરંજન ખાતર વ્યવસાયી સ્ત્રી તરીકે સવિતાનું પુનરાગમન પ્રયોજવામાં નાટયોચિત પરાકોટી પેટે માર્મિક વિધિહાસ સાથે વસ્તુસમાપનનો પણ મેળ ગોઠવાયો જણાશે. 'બે ખરાબ જણ'ના લગ્નલોલુપ રામદાસની જૂની આવૃત્તિ જેવા વિષય-લોલુપ હરકિસનદાસ નવા સ્વાંગે આવેલી સવિતાના તિરસ્કાર-આઘાતથી મૃત્યુ પામે એ આલેખનમાં એ પાત્ર તથા પ્રસંગ કાવ્યન્યાયનું નિમિત્ત બન્યાં ખરાં પરંતુ વ્યવહાર-દષ્ટિએ વિધવા ઠરતી સવિતાનો પ્રશ્ન મુનશી માટે વિશેષ વિકટ બન્યો ગણાય. સવિતાને કેવળ વિધવા ઠરાવવા અથવા એ કૃત્રિમ અવસ્થા બાદ પણ તેને બજારુ સ્ત્રી તરીકે જિવાડવાની હોત તો આવું પુનરાગમન નિરર્થક ઠર્યા વિના ન રહેત. માટે જ, સવિતાના સ્વભાવના ઉદાત્ત અંશોના સમર્થન તથા પુરસ્કાર પેટે, અકિંચન છતાં સહૃદયી પ્રણયી જોઈતા સાથે ગોઠવાયેલા સમભાવપ્રેર્યા-સંજોગસ્ફુર્યા લગ્ન દ્વારા પાત્રલક્ષી, વસ્તુલક્ષી તેમ જ વિચારવિષયક સાતત્ય પણ જળવાઈ આવ્યું છે એમ જ,

આ પાત્રસૃષ્ટિમાં સૌ કોઈને અમુક-તમુક કારણસર જોઈતું એકમાત્ર પાત્ર તે જોઈતો! પરંતુ તેનું મહત્ત્વ આ અનિવાર્યતા પૂરતું જ નથી. દંભ-દર્દની નાટયસૃષ્ટિમાં કેવળ જોઈતો રમૂજ જીવતી રાખે છે એ પણ મહત્ત્વનું ખરું, પરંતુ તેનું મહત્ત્વવિશેષ તે તેની રમૂજવૃત્તિમાં ડોકાતી અર્થઘનતા તથા તાત્ત્વિક ગંભીરપરાયણતા—એટલે અંશે તે મુનશીનું જ માનસ-સંતાન. નાનાં-મોટાં સૌ પાત્રોનાં વાણી-વર્તન પરત્વે સટીક અને રમૂજી મંતવ્યો વ્યકત કરતા રહી તથા પ્રત્યેક પાત્રને પરસ્પર સાંકળી લઈ જોઈતાએ બજાવેલું કોરસ-કાર્ય એ તેની નાટયોપયોગી કામગીરી. વળી, નાટકની ઘટનાસૃષ્ટિ તથા વિચારસૃષ્ટિને સ્વસ્થ રાખતું સમાપન રુચિકર બને છે જોઈતાના પ્રતાપે! બબ્બે લગ્ન-વ્યવસ્થાની નિષ્ફળતા તથા પ્રણયોપચારની પોકળતાની પ્રસંગમાળા પછી નાટકાંતે મનમેળથી ગોઠવાતા સુખી દાંપત્યનું આશાજનક ભરતવાકયમ્ ઉચ્ચારીને સમગ્ર નાટકના લીલા-વિસ્તારને નિરર્થકતા-માંથી ઉગારી લઈ તદ્દગત લાગણીવિવશતામાંથી જાણે ઉત્સાહપ્રેરક-સુધારક ધ્વનિ વહેતો મુકાયો છે.

'વાવાશેઠનું સ્વાતંત્ર્ય'ના પ્રવેશમાળખાના અંકલાઘવ તથા 'બે ખરાબ જણ'ના દીર્ઘસૂત્રી પ્રવેશયુકત અંકવિસ્તારમાં અટવાતી રહેલી વસ્તુવિધાનની અનિશ્ચિતતા પછી 'આજ્ઞાંકિત'ના અંકોના સમ-વિસ્તારમાં વસ્તુનિયોજનને સુશ્લિષ્ટતા સાંપડી કહેવાય. હિંદુ લગ્નપ્રથા તેમ જ દાંપત્યવ્યવસ્થા અંગેની મુનશી-દષ્ટિ સમજવા 'આજ્ઞાંકિત' તથા 'બે ખરાબ જણ' પરસ્પર પૂરક ગણાય પરંતુ, ત્રણે 'સામાજિક નાટકો' પૈકી, ઉગ્ર-ટાઢા કટાક્ષની માર્મિકતા, વિષાદ-વ્યંગની સંવાદ-નિપુણતા, સાદ્યંત સુઘડ નાટયનિયોજન,

સમસંવેદનપ્રેરક વાસ્તવલક્ષી વિષયસામગ્રી, જોઈતા-સવિતાના વિશિષ્ટ પાત્રયુગલનો રુચિપ્રેરક વિચારસંદર્ભ તથા લગભગ બાધારહિત રંગભૂમિક્ષમતાનો સુમેળ પડવાથી 'આજ્ઞાંકિત' મુનશીની સૂઝ-શૈલીના નમૂના સબબ ઉલ્લેખાતું રહેશે.

આ ત્રણે 'સામાજિક નાટકો'નું એકસરખાપણું તે તેમાંની 'સ્વગત' ઉકિતઓનું આયોજન. એકાંત મળતાં એકલું પડતું પાત્ર 'સ્વગત' વિચારે એ સ્વાભાવિક ખરું, પરંતુ બે વા બેથી વધુ પાત્રોની ઉપસ્થિતિમાં સ્વગતોદ્‌ગાર ગોઠવાય એ મુનશી અંગે વિચિત્ર લાગવાનું. ઉકિતના દ્વિવિધ અર્થસંકેત દ્વારા વાચક-પ્રેક્ષકને રસનિષ્પતિ મળતી રહેતી હોવાથી, હાસ્યનાટકમાં સ્વગત-કસબનું પ્રસંગોપાત્ત તેમ જ મોકાસર નાટયનિયોજન અનિવાર્ય ઠરતું રહ્યું છે, પરંતુ મુનશી-કલમના રસવિક્ષેપક અતિરેકમાં આવો નાટયવિવેક બધા જળવાયો જણાશે નહિ; એમ પણ લાગશે કે, સ્વગત વિચારતાં-ઉચ્ચારતાં પાત્રોની આસપાસનાં પાત્રોને ઉપયોગમાં લઈ કેટલીક નિવાર્ય સ્વગતોકિતને સહોકિતમાં ફેરવી આ કૃત્રિમતા અને રસબાધા ટાળી શકાઈ હોત. સંવાદાશ્રિત હાસ્યનિષ્પાત તેમ જ રમૂજ-પક્ષપાત અંગે મુનશી-શૈલીની આ પ્રારંભિક ગાળાની ઊણપ પણ હોય.

મુનશીનું એકમાત્ર ઐતિહાસિક—શુધ્ધ ઐતિહાસિક નહિ—નાટક તે 'ધ્રુવ-સ્વામિની દેવી' (૧૯૨૮); મુનશીની શૈલી-વિશિષ્ટતાથી એ પણ વંચિત નથી રહ્યું. ઈતિહાસ-સામગ્રીના નાનાલાલીય ઢબના દસ્તાવેજી આલેખનથી તથા ચર્વિતચર્વણ ઈતિહાસ-પ્રકરણની પરંપરાગત શૈલીની રસજમાવટથી અળગા રહી, બહુધા લગભગ અજાણ્યા રહેલા 'ખોવાયેલા નાટકનું નવદર્શન' કરાવવાની નેમ રાખી, વિશાખાદત્તના 'દેવી ચંદ્રગુપ્તમ્' નામના નષ્ટ થયેલા નાટકના વસ્તુમાં બીજી ઐતિહાસિક અને કાલ્પનિક સામગ્રી ઉમેરી, નવે સ્વરૂપે નાટક લખવાનો પ્રયત્ન* આદરી, તેઓ જાણે શૈલી-નાવિન્ય જાળવી રાખે છે.

શીર્ષકદા નાયિકા ધ્રુવસ્વામિનીની રામગુપ્તની પત્ની તથા ચંદ્રગુપ્તની પ્રેયસી તરીકેની સ્પષ્ટ-અસ્પષ્ટ દ્વિધા તેમ જ બંને ભાઈઓના આત્યંતિક ચારિત્ર્યભેદમાંથી કૃતિનું તાત્ત્વિક વિષયમાળખું તેમ જ ઘટનાતંત્ર ગોઠવાય છે. આરંભમાં ધ્રુવના લાક્ષણિક મૌનમાં કેવળ સ્ત્રીસહજ નિર્બળતા નથી, એમાં અર્થસૂચક સહનશીલતા પણ ભળેલી જણાશે. વસ્તુનિક્ષેપ વેળાની રામગુપ્તની નફટાઈ પછી, શકોની સામે જાતે લડવા જવાની ચોંકાવનારી જાહેરાત દ્વારા તે પોતાના સતેજ અંતરંગનો અણસારો પણ દાખવે છે—અને તે ય મોકાસર. કુલ-પ્રતિષ્ઠાના જડ ચોકઠાના કારણે નથી તો તે કાયર-લંપટ પતિનો મૂક તિરસ્કારથી આગળ વધીને સ્પષ્ટ અસ્વીકાર કરી શકતી કે નથી તે પોતાના શીલ-

* પ્રસ્તાવના; પૃ. ૭.

સ્વમાનની રક્ષા કરવા તત્પર બનેલા પરાક્રમી પ્રણયીની સ્નેહ-હૂંફ મેળવી-સ્વીકારી શકતી. વળી, તેની પ્રણયાવસ્થાના આરોહ-અવરોહ સાથે સમગ્ર વસ્તુફલકની નાટયોપકારકતા પણ સાદ્યંત જળવાતી-ગૂંથાતી આવે છે. તેના મૂક મનોવ્યાપાર દ્વારા ધ્રુવ જાતે નિષ્ક્રિય લાગવાની, પરંતુ બંને ભાઈઓના પાત્રસ્વભાવની ખૂબી-ખામી તથા ધ્રુવભેદ ઉપસાવવાનું નાટયાર્થસાધક ઉપકરણ છે નાયિકા જ; વળી, તેના સ્નેહજીવનની વેદના તથા ઝંખના વડે તે આ ઈતિહાસસૃષ્ટિમાં વિરલ વ્યકિતત્વથી ધબકતી પણ લાગવાની.

નાટયપૂર્વાર્ધના રામગુપ્તના વર્ચસનો ચંદ્રગુપ્ત ઓછોવત્તો પ્રતિકાર કરવા પ્રવૃત્ત રહે છે એમાંથી વસ્તુપ્રવાહનો ક્રમિક અને સંઘર્ષમૂલક વળોટ બંધાતો આવે છે. સંઘર્ષની પ્રબળ પૂર્વભૂમિકાના એક જ પ્રસંગમાં* રસપ્રદ ચારિત્ર્ય-તફાવત સાથે નાટયાવશ્યક વસ્તુવિકાસનો મોકો ગોઠવાયો હોવાથી નિષ્ણાત નાટયબુદ્ધિનું દષ્ટાંત ખસૂસ જડી રહેશે. વિજયી મહાક્ષત્રપ રુદ્રસેન, શરણાગત કેદી રામગુપ્તની મુકિત માટે ધ્રુવસ્વામિનીના દેહોપભોગની નફ્ફટ માગણી મૂકે છે તે વેળા સ્રીશીલના ગૌરવ અંગેનો આઘાત તો ઠીક પરંતુ પતિસહજ ખમચાટ પણ અનુભવ્યા વિના, તે પત્નીની ચારિત્ર્યભ્રષ્ટતાનો પ્રસ્તાવ ઊલટભેર સ્વીકારી લે છે એટલે રામગુપ્તને મન પત્નીની ગણતરી વિલાસ-સાધનથી વિશેષ નથી, આથી ઊલટું, રાજ્યલક્ષ્મીના અપમાન વેળાના વ્યાપક માનસિક ઉશ્કેરાટના પ્રસંગે, ચંદ્રગુપ્ત ધ્રુવસ્વામિનીનો સ્વાંગ સજી રુદ્રસેન પર હુમલો કરી અપ્રતિમ સાહસથી વીરોચિત વિજય મેળવી માનહાનિના પ્રસ્તુત ઉપાધિયોગનો સ્વભાવદ્યોતક મેળ ગોઠવી લે છે. ચારિત્ર્ય-સ્ખલનની શકયતાને બુદ્ધિવિલાસથી અપ્રસ્તુત માન્યા વિના, શીલભંગના સૂચનને જ ત્વરિત સાહસનું નિમિત્ત બનાવવામાં અને એ દ્વારા રાજદ્વારી હરીફની કામલોલુપતા ડામવામાં, ધ્રુવ-સ્વામિનીનું કુળદેવીસહજ ગૌરવ કરવામાં અને શીલની સર્વોપરિતા સ્થાપવામાં ચંદ્રગુપ્તની ક્ષત્રિયવટના, સ્રી-સન્માનના અને ચારિત્ર્યઉદાત્તતાના સ્વભાવ-અંશો આવિષ્કાર પામ્યા જણાશે. એની નાટયોપકારકતા એ રીતે જળવાઈ રહે છે કે કુલાચારની નિરર્થકતા તથા સ્રી-અવતારની દીનતા અંગે શોક તથા શીલગૌરવ અને નારીસન્માન નિમિત્તે પ્રણય-પરાક્રમના સંચાર અંગે હર્ષ, એમ દ્વિવિધ લાગણીઓ જન્માવતી આ એક નિર્ણાયક ઘટનાથી ધ્રુવની નિઃશબ્દ વેદનાની નિર્બન્ધ અને નાટયાવશ્યક અભિવ્યકિત થતી આવે છે; પરંતુ, ચંદ્રગુપ્તના પક્ષે શત્રુ-પરાભવ અને કુલગૌરવના બેવડા વિજયાનંદ છતાં, કામ-આસકત રામગુપ્ત ધ્રુવસ્વામિનીને બળાત્કારે ઉપાડી મગ્ન ચાલ્યો જાય એવા અંક-સમાપનમાં વસ્તુપ્રવાહ વિશે રામનું વર્ચસ રહ્યું કહેવાય, પણ તે કેવળ સંઘર્ષમૂલક પરાકોટીની પૂર્વભૂમિકા બળવત્તર બનાવવા પૂરતું; કેમ કે અનુગામી અંકના ઘટનાપ્રવાહમાં ક્યારંભથી સતત ચાલ્યો આવતો

* અં. ૨.

પાત્રભેદ સ્થૂળ સંઘર્ષની ભૂમિકાએ અવતરી કથાનકના પૂર્વાર્ધના વસ્તુ-સ્તબકને આટોપી આપે છે. સૌ વડીલોની સંમાનીય હાજરીમાં રામ લોલુપ નિર્લજ્જતાથી માધવીના ગાલે ચોંટી ભરે છે એ ક્ષણે, કેવળ ડહાપણમાં ગાંડુંગાંડું બોલતો ચંદ્રગુપ્ત એવા આમન્યાલોપ બદલ ધર્મવચનનું અનુશાસન સ્થાપવાના રાજ-કાર્ય નિમિત્તે રામ પરના બીજા હુમલામાં તેનું ગળું દાબી વડીલબંધુને જાણે પ્રાણદંડ બક્ષે છે.

આમ, સંઘર્ષની પૂર્વભૂમિકાની જેમ સંઘર્ષ-પરિણતી વેળા પણ અસિન્માનના ચારિત્ર્ય-ગુણ ઉપરાંત ઉન્મત્તાવસ્થાનું અનન્ય ગાંભીર્ય, માનવસહજ લાગણીવિવશતા, ધર્માગ્રહ, સતેજ વિવેકબુદ્ધિ, કર્તવ્યસભાનતા તેમ જ સહસા સાહસબુદ્ધિ જેવા નવા સ્વભાવરંગોથી વૈવિધ્ય દાખવતું ચંદ્રનું વ્યકિતત્વ રામના એકાંગી પાત્રચિત્રણની સરખામણીમાં જેમ નાયિકા માટે તેમ વાચક માટે, આકર્ષણ ધરાવતું આવે છે. અલબત્ત, સંઘર્ષસ્ફોટ પછી ધ્રુવસ્વામિની તથા ચંદ્રગુપ્તના મિલનની ફળપ્રાપ્તિ સહજસિદ્ધ બની રહે છે એમ તો નથી. ઊલટું, સંઘર્ષ-નિરૂપણ પછીથી આરંભાતા નાટય-ઉત્તરાર્ધમાં ચંદ્ર તથા ધ્રુવના પ્રણયસહચાર અંગે કુલાચાર તથા લાજમર્યાદાની બાધાનું નિવારણ થયું જણાશે નહિ કે રામગુપ્તના મૃત્યુ છતાં પ્રતિસ્પર્ધી બળનો નાટયનિકાલ થયો લાગશે નહિ, કેમ કે, આ બીજા વસ્તુખંડમાં પ્રતિપક્ષનો આવિર્ભાવ સક્રિય બને છે સ્કંદગુપ્ત તથા તેને પડખે જઈ બેઠેલી સમસ્ત પ્રજા દ્વારા. વળતા કથા-પ્રવાહની નાટયમય માવજત તેમ જ પ્રમાણમાં મૂક-ગૌણ રહેલી નાયિકાનું રોચક પાત્રચિત્રણ એ તેનો લાભવિશેષ. રાજ્યદંડ ધારણ કર્યાના ગૌરવ છતાં, ચંદ્રના પ્રણયનો પુરસ્કાર-સ્વીકાર કરી શકવાની કુલમર્યાદા નિમિત્તે આવી પડેલી અશકિતથી સ્નેહવિવશતાની ઝંખનાથી પીડાઈ ધ્રુવ એકાંતે આંસુ પણ સારે છે અને રાજ્યવહીવટની જવાબદારીની સભાનતા આગળ એ પ્રણયવિવશતાને ગૌણ ગણી કુલપ્રતિષ્ઠાના ગૌરવ અર્થે પ્રવૃત્ત પણ રહે છે. ગુપ્તકીર્તિ તેમ જ સનાતન ધર્મની સમર્થ રખેવાળી કરવા છતાં ધ્રુવનો પાપિણી તરીકે લોક-તિરસ્કાર થાય એ તેના સ્નેહજીવન તથા રાજકીય પુરુષાર્થની બેવડી કરુણતા ગણાય, પરંતુ એમાંથી નાટયકારને મળી રહે છે નાટયોપકારક વસ્તુસંધિ. યુધ્ધસ્થિતિની સતત અથડામણ તથા ભૂખમરાને કારણે લશ્કરની પ્રતિકારશકિત તૂટતી આવે છે એ કટોકટી વેળા ધ્રુવ ફરી વાર ચંદ્ર વિશે પ્રણયવિહ્વલ તથા શ્રદ્ધાન્વિત બનતી દેખાય છે; અને પાત્રદર્શનના આ અનુકૂળ મોકા પર મુનશી વસ્તુતંતુના સમાપન પેટે પ્રણય-પરાક્રમનું આખરી મિલન ગોઠવી લે છે. પરંતુ, મૌનના અસહ્ય ભાર પછી, કેવળ પ્રણયભાવોના નિખાલસ એકરારથી મુનશી-કલમ વા નાટયબુદ્ધિને સંતોષ ન થાય! એટલે, રાજમહાલય પરના, કદાચ પરાજય અપાવે એવા આખરી પ્રબળ હુમલા અગાઉ બંનેના આગ્રહથી યાજ્ઞવલ્કય ધર્મમાન્ય-નીતિ-

માન્ય ઠરે તેવું તત્કાલ લગ્ન આટોપી આપે છે; એ લગ્નાન્વયે મહારાજાધિરાજ પરમ ભાગવત ચંદ્રગુપ્ત તરીકે તે સ્કંદ તથા તેના સાથીદારો પાસે પોતાનો પ્રતાપ તેમ જ વાગ્છટાથી પોતાનું પ્રતિભા-વર્ચસ સ્થાપે અને બંનેનાં જયોચ્ચારણોનો ઘોષ ગાજે ત્યાં ઉત્તરાર્ધના કથાદોરનું બેવડું મધુર સમાપન મળી રહેવાનું ખરું પરંતુ આવી આકસ્મિક ઘટનાનો, પ્રતિકાર વગર સહજ સ્વીકાર થઈ રહે એવું વસ્તુ-સમાધાન 'ટેબ્લો' જેમ નાટકી અને કૃત્રિમ પણ લાગવાનું. સુયોજિત અને ક્રમબદ્ધ નાટ્યનિયોજન પછી નાટકાંતે ઘટનાસૃષ્ટિની રોચકતા કથળતી લાગશે તે આ કારણે. નાયકપાત્રનો ચમત્કારિક પ્રતાપ દાખવવાનો અને અસાધારણ તથા અદ્‌ભુતરસિક ઘટના આલેખવાનો મુનશી-ઉત્સાહ એમાં કારણભૂત બન્યો હોય એમ બને !

ઈતિહાસ-દૃષ્ટિએ સંદિગ્ધ રહેતી આવેલી અને ગુજરાતી નાટ્યકારોને અલ્પપરિચિત રહેલી પાત્ર-પ્રસંગની વસ્તુસામગ્રીના મુનશીના નાટ્યનિયોજનમાં તરી આવતી બાબત તે તેમની કલ્પકતા તથા અર્વાચીનતાની પ્રેરણા. સહેજ પણ મનમેળ વિના સ્રી-પુરુષ પાત્રો લગભગ કજોડા જેવા લગ્ન-ચોકઠામાં કેવળ અનિચ્છાએ રિબાતાં હોય; સ્નેહ-સહચાર માટે પ્રણયાતુર પાત્રો નિઃશબ્દ વેદનાથી તડપતાં હોય; કુળ, ધર્મપ્રતિષ્ઠા તેમ જ જવાબદારીની પોકળ દાંભિકતા સ્નેહજીવનને શુષ્ક બનાવતી હોય એવી પરિસ્થિતિનો ઈતિહાસ-સંદર્ભ સ્પષ્ટ હો વા અસ્પષ્ટ, મુનશીની સળવળતી સર્જકવૃત્તિને એમાંથી સાનુકૂળ નાટ્યસામગ્રી મળી રહે એ સ્વાભાવિક ગણાય. એમાં ઈતિહાસવિષયની કલ્પનારંગી માવજત તથા નિપુણ નાટ્યબુદ્ધિ જેવી મુનશી વિશેષતાઓનો સહયોગ થવાથી, 'ખોવાએલા નાટકના નવદર્શન' નિમિત્તે મુનશી-કલમની વિશિષ્ટ નાટ્યકૃતિ મળી આવી એમ જ. વળી, યુવાવસ્થાના અને સ્નેહજીવનના સ્વભાવસહજ ઉમળકાને ગૂંગળાવતી પ્રતિષ્ઠા-પરસ્તીનો ધરાર અનાદર કરાવી, સ્નેહપરાયણ સુખી દાંપત્યજીવન જીવવા માટે દિયેર તથા વિધવા ભાભીનું નાટકી લગ્ન ગોઠવી આપી મુનશીએ સામાજિક નાટકો જેવી જ બંડખોરીનો ચાળો પણ કરી લીધો જાણે. નાટકની સામગ્રીમાંથી જ નાટક ઉપજાવી લેવાની ' શર્વિલક 'કારની પહેલ પણ આમાં છિનવાઈ ગઈ કહેવાય !

મુનશી ઈતિહાસ-પુરાણના અભ્યાસી વાચક ખરા, પરંતુ તેમની બાબતમાં વિગત-નિષ્ઠ સંશોધનવૃત્તિ કરતાં ચકોર સર્જનવૃત્તિની વિશેષ સરસાઈ રહી જણાશે. આવી અસ્તવ્યસ્ત તથા અલ્પખ્યાત વિષયસામગ્રીમાંથી કલ્પનાસંચાર અને નાટ્યવિધાન દ્વારા નમૂનેદાર સુઘડ નાટ્યકૃતિઓ ઉતારવાના તેમના સિધ્ધહસ્ત પુરુષાર્થનું પરિણામ તે 'પૌરાણિક નાટકો'.

૩૦૦૦ વર્ષ પૂર્વેના અસ્પષ્ટ ઈતિહાસકાળના ઉત્તર ગુજરાત (આનર્ત)ના મુનશી-કલ્પ્યા સંસ્કારજીવનનું પ્રથમ નાટક તે 'પુરંદર પરાજય'(૧૯૨૨).ઈન્દ્ર પરાજયની શીર્ષક-ઘટના

વસ્તુમાંડણીમાં ગૌણ રહે અને કેવળ નાટકાંતે નિર્દેશાય એ હકીકત વિસંગત લાગે ખરી. ઈન્દ્રના શાપથી ચ્યવન વાર્ધક્ય ભોગવે અને અંતમાં ઈન્દ્ર-પરાજય ગોઠવાય અને ચ્યવનને યૌવનની પુનઃપ્રાપ્તિ થાય એટલા-એવા પ્રસંગમાત્રથી ઈન્દ્ર વા ચ્યવનનું નાટ્યવિષયક મહત્વ જળવાયું જણાશે નહિ, પરંતુ ચ્યવનને શાપ આપનાર ઈન્દ્ર જેમ સક્રિય પ્રતિસ્પર્ધી બળ નથી તેમ પુરંદર પરાજયની મુખ્ય ઘટના અંગે ચ્યવન પણ કેવળ નિષ્ક્રીય ઉપાદાન-પાત્ર બની રહેતા જણાશે.

નાટકના વસ્તુમાળખામાં સાદ્યંત કોઈ પાત્રનું મહત્વ હોય તો તે સુકન્યાનું. નાટ્યવસ્તુની કેન્દ્રસ્થ ઘટના છે તેના જીવનની ચારિત્ર્ય-કસોટી. ઈતર પાત્રોનું પ્રયોજન તેના આંતરમનની દોલાયમાન ભાવ સ્થિતિના સ્થૂલ બાહ્ય આવિષ્કાર અંગે થયું કહેવાય. એક બાજુ વડીલોની ઉપકારવશતા તેમ જ લાચારી નિમિત્તે પતિ-સંબંધે સ્વીકારેલા નિર્બળ વૃધ્ધ ચ્યવનની ઘૃણાજનક પરિચર્યા, બીજી બાજુ પૂર્ણાવસ્થાએ પહોંચેલું કામ-વિહ્વલ યૌવન તેમ જ અશ્વિનોનું પ્રણય-નિમંત્રણ: આવા પરસ્પર વિરોધી ઉન્મેષો દ્વારા કામ-વિવશ સુકન્યાના જીવનમાં ઉદ્‌ભવતી વિલક્ષણ ચારિત્ર્યવિષયક કટોકટીની કુતૂહલપ્રેરક પૂર્વભૂમિકા* બાંધી અં. ૩માં તેનું પ્રત્યક્ષીકરણ કરાયું છે. યૌવનસુલભ સ્નેહવિવશતા તેમ જ વિષયવાસનાનું નાટ્યવસ્તુ નવીન નહિ લાગે, પરંતુ મનોગત દ્વિધાના નાટ્યાર્થસાધક ઉપચય અંગેનું મુનશીનું રચનાવિધાન અભિનવ અવશ્ય લાગવાનું. ચ્યવનને લાગેલા શાપનું વિમોચન થઈ, યુવાન ચ્યવનના દેહ-સંપર્કથી પોતાની કૂખે ભવિષ્યનો કુલપતિ અવતરશે એવા આશ્વાસનમાં સુકન્યાને શ્રધ્ધા નથી અને તન મનની સંભોગોત્સુક અવસ્થાથી તે મન-વચનથી અશ્વિનો તરફ ઢળી પણ ચૂકી છે—આમંત્રણ અનુસાર અશ્વિનો આવી પહોંચે એટલીવાર. અન્ય કોઈ ચમત્કાર ન બને—અને પૌરાણિક સૃષ્ટિમાં (તે ય વળી મુનશીની!) ચમત્કાર ન બને તો નવાઈ!—તો સુકન્યાના સ્ખલન સિવાય નાટ્યકારને વા વાચકને ભાગ્યે બીજો વિકલ્પ સ્ફુરે. પરંતુ, આ પાત્રલક્ષી કટોકટીના પ્રસંગે મુનશી ઉપકથા પ્રયોજી સુકન્યાની દોલાયમાન મનઃસ્થિતિ માટે ઉન્નતગામી માર્ગદર્શનનો નાટ્યક્ષમ મોકો ગોઠવી આપે છે. નાગ સાથેના દેહ-સંબંધથી સ્ખલન પામેલી એક ભૃગુ કન્યાને વિદન્વંત દેહાંતદંડ દેવા ઉદ્યુક્ત છે ત્યારે તે કન્યા, માતા સુકન્યાનો આશરો લઈ જીવતદાન માંગે છે. પોતાને ઘણી રીતે સ્પર્શતા, સ્ખલનના પ્રસ્તુત પ્રસંગથી તથા તદ્‌ગત સંકેતથી સુકન્યા લાગણી-સંઘર્ષણને બદલે સ્વસ્થ આત્મમંથન મેળવી નાગ કન્યાને શિક્ષા આપવા ઉપડેલી વિદન્વંતની પરશુ નીચે પોતાનું મસ્તક ઝુકાવે છે, એ ન્યાયે કે અશ્વિનો સાથેના માનસિક-વાચિક અધમ આચાર બદલ ખરેખર

* અં. ૨

દંડપાત્ર પોતે ઠરે. આવા ચારિત્ર્યદ્યોતક નિખાલસ એકરાર સાથે તે, પરાણે શિથળ પળાવતા વિદ્વન્વંતોને 'નવો મંત્ર' આપવાનું પણ નથી ચૂકતી: 'આ શરીર મારું નથી; મારી વાસના સ્વચ્છંદે તૃપ્ત કરવાનો મને અધિકાર નથી. હું ને ચ્યવન એક ને અભિન્ન છીએ...હવે મારાથી ભિન્ન કેમ થવાય ?'† નાયિકાના પરિણીત અને પ્રણયજીવનના વિરોધી મનોભાવોના નાટયોચિત સંઘર્ષણની પરાકોટીના આવા અર્થપૂર્ણ તથા સમયોચિત ઉપચય પછી, ચ્યવનની યૌવનપ્રાપ્તિ તથા પુરંદરના ગર્વખંડનના શીર્ષકનિર્દિષ્ટ પ્રસંગોથી નાટયવસ્તુનું સુખદ સમાધાન મળી રહેવાનું.

સુકન્યાના પાત્રાલેખના વાસ્તવ અંશો તથા ઉદાત્ત ભાવો ચકાસી, પાત્ર-પ્રસંગ અને સંવાદના ઉપાદાન વડે ઉપસાવવાની સાથે મુનશીએ વસ્તુપ્રવાહનું સુરુચિકર અને વિચારપ્રેરક સમાપન સાંકળી લીધું કહેવાય. ચારિત્ર્યની ઉગ્ર કટોકટીના મોકા પર પ્રયોજાયેલો નીતિસ્ફુરણાનો ઉપચય એકાંકીક્ષમ લક્ષ્યવેધકતાનો આસ્વાદ જન્માવશે. વળી, સ્ખલનના દ્વિવિધ નિરૂપણ વેળા નીતિપ્રેરણા તેમ જ આત્મઐક્યનો નાટયમય આવિષ્કાર થયો ન હોત તો અર્વાચીનતાનો મુનશીસહજ સંસ્પર્શ આ પૌરાણિક ભાવસૃષ્ટિને વિકૃત કર્યા વિના ન રહેત.

ત્રિઅંકી 'પુરંદર પરાજય'માં અછડતી રહેલી આત્મઐક્યની ભાવના ચતુરંકી 'અવિભક્ત આત્મા'માં મુખ્ય નાટયવિષય બને છે. પ્રસ્તુત વિષયના નાટયસ્ફોટ અર્થે વસ્તુ-સંકલનમાં સપ્તર્ષિપદ—પ્રાપ્તિની ઘટના આધારસ્થંભ તરીકે ગોઠવાઈ જણાશે; વળી, પ્રસંગમાળાની આ કેન્દ્રસ્થ ઘટના નાયક નાયિકાના જીવનધ્યેય તરીકે ગોઠવાઈ છે. પ્રસ્તુત વસ્તુસ્થિતિમાં નાટયોચિતતાને મોકળાશ મળે છે તે ધ્યેય એક અને સાધનામાર્ગ ભિન્ન એવી પ્રાપ્ત પરિસ્થિતિમાંથી. વસિષ્ઠ લગ્નસિદ્ધ આત્મઐક્ય દ્વારા અને અરુંધતી એકલતાપ્રાપ્ત સંયમી તપોબળ વડે આ જીવનધ્યેય સિદ્ધ કરવા ઈચ્છે છે. વસ્તુનિક્ષેપક અંકમાં નાયક-નાયિકાના પાત્રવિરોધના આવિષ્કાર સાથે પ્રણયી વસિષ્ઠના જીવનમાં નાટયમૂલક કટોકટી ઉતરી આવતી લાગે છે, કેમ કે આત્મ-ઐક્યને અભેદ્ય રાખવાના તેના સંકલ્પ પછી એક વર્ષે જ તેની પ્રણયભાવના તેમ જ તપોબળની તાવણી આવી ઊભે છે.

પોતાની આત્મવિમુખતા અટકાવવા વસિષ્ઠ તપસિદ્ધિના ફળસ્વરૂપ સપ્તર્ષિપદના મોંઘા બહુમાનનો અસ્વીકાર કરી પોતાની ઐક્યભાવનાની અનન્યતા દાખવે છે; વળી, વ્યક્તિગત સાધનાના સન્માન કરતાં સપ્તર્ષિપદના સ્વીકારમાં સમસ્ત આર્યકુળના ઉદ્ધારની

† અં. ૩; પા. ૩૬.

વસ્તુમાંડણીમાં ગૌણ રહે અને કેવળ નાટકાંતે નિર્દેશાય એ હકીકત વિસંગત લાગે ખરી. ઈન્દ્રના શાપથી ચ્યવન વાર્ધક્ય ભોગવે અને અંતમાં ઈન્દ્ર-પરાજય ગોઠવાય અને ચ્યવનને યૌવનની પુનઃપ્રાપ્તિ થાય એટલા-એવા પ્રસંગમાત્રથી ઈન્દ્ર વા ચ્યવનનું નાટ્ય વિષયક મહત્વ જળવાયું જણાશે નહિ, પરંતુ ચ્યવનને શાપ આપનાર ઈન્દ્ર જેમ સક્રિય પ્રતિસ્પર્ધી બળ નથી તેમ પુરંદર પરાજયની મુખ્ય ઘટના અંગે ચ્યવન પણ કેવળ નિષ્ક્રીય ઉપાદાન-પાત્ર બની રહેતા જણાશે.

નાટકના વસ્તુમાળખામાં સાદ્યંત કોઈ પાત્રનું મહત્વ હોય તો તે સુકન્યાનું. નાટ્યવસ્તુની કેન્દ્રસ્થ ઘટના છે તેના જીવનની ચારિત્ર્ય-કસોટી. ઈતર પાત્રોનું પ્રયોજન તેના આંતરમનની દોલાયમાન ભાવ સ્થિતિના સ્થૂલ બાહ્ય આવિષ્કાર અંગે થયું કહેવાય. એક બાજુ વડીલોની ઉપકારવશતા તેમ જ લાચારી નિમિત્તે પતિ-સંબંધે સ્વીકારેલા નિર્બળ વૃધ્ધ ચ્યવનની ઘૃણાજનક પરિચર્યા, બીજી બાજુ પૂર્ણાવસ્થાએ પહોંચેલું કામ-વિહ્‌વલ યૌવન તેમ જ અશ્વિનોનું પ્રણય-નિમંત્રણ: આવા પરસ્પર વિરોધી ઉન્મેષો દ્વારા કામ-વિવશ સુકન્યાના જીવનમાં ઉદ્‌ભવતી વિલક્ષણ ચારિત્ર્યવિષયક કટોકટીની કુતૂહલપ્રેરક પૂર્વભૂમિકા* બાંધી અં. ૩માં તેનું પ્રત્યક્ષીકરણ કરાયું છે. યૌવનસુલભ સ્નેહવિવશતા તેમ જ વિષયવાસનાનું નાટ્યવસ્તુ નવીન નહિ લાગે, પરંતુ મનોગત દ્વિધાના નાટ્યાર્થસાધક ઉપચય અંગેનું મુનશીનું રચનાવિધાન અભિનવ અવશ્ય લાગવાનું. ચ્યવનને લાગેલા શાપનું વિમોચન થઈ, યુવાન ચ્યવનના દેહ-સંપર્કથી પોતાની કૂખે ભવિષ્યનો કુલપતિ અવતરશે એવા આશ્વાસનમાં સુકન્યાને શ્રધ્ધા નથી અને તન મનની સંભોગોત્સુક અવસ્થાથી તે મન-વચનથી અશ્વિનો તરફ ઢળી પણ ચૂકી છે—આમંત્રણ અનુસાર અશ્વિનો આવી પહોંચે એટલીવાર. અન્ય કોઈ ચમત્કાર ન બને—અને પૌરાણિક સૃષ્ટિમાં (તે ય વળી મુનશીની!) ચમત્કાર ન બને તો નવાઈ!—તો સુકન્યાના સ્ખલન સિવાય નાટ્યકારને વા વાચકને ભાગ્યે બીજો વિકલ્પ સ્ફુરે. પરંતુ, આ પાત્રલક્ષી કટોકટીના પ્રસંગે મુનશી ઉપકથા પ્રયોજી સુકન્યાની દોલાયમાન મનઃસ્થિતિ માટે ઉન્નતગામી માર્ગદર્શનનો નાટ્યક્ષમ મોકો ગોઠવી આપે છે. નાગ સાથેના દેહ-સંબંધથી સ્ખલન પામેલી એક ભૃગુ કન્યાને વિદન્વંત દેહાંતદંડ દેવા ઉદ્યુક્ત છે ત્યારે તે કન્યા, માતા સુકન્યાનો આશરો લઈ જીવતદાન માંગે છે. પોતાને ઘણી રીતે સ્પર્શતા, સ્ખલનના પ્રસ્તુત પ્રસંગથી તથા તદ્‌ગત સંકેતથી સુકન્યા લાગણી-સંઘર્ષણને બદલે સ્વસ્થ આત્મમંથન મેળવી નાગ કન્યાને શિક્ષા આપવા ઉપડેલી વિદન્વંતની પરશુ નીચે પોતાનું મસ્તક ઝુકાવે છે, એ ન્યાયે કે અશ્વિનો સાથેના માનસિક-વાચિક અધમ આચાર બદલ ખરેખર

* અં. ૨

દંડપાત્ર પોતે ઠરે. આવા ચારિત્ર્યદ્યોતક નિખાલસ એકરાર સાથે તે, પ્રણયે શિયળ પળાવતા વિદન્વંતોને 'નવો મંત્ર' આપવાનું પણ નથી ચૂકતી: 'આ શરીર મારું નથી; મારી વાસના સ્વચ્છંદે તૃપ્ત કરવાનો મને અધિકાર નથી. હું ને ચ્યવન એક ને અભિન્ન છીએ...હવે મારાથી ભિન્ન કેમ થવાય ?'† નાયિકાના પરિણીત અને પ્રણયજીવનના વિરોધી મનોભાવોના નાટયોચિત સંઘર્ષણની પરાકોટીના આવા અર્થપૂર્ણ તથા સમયોચિત ઉપચય પછી; ચ્યવનની યૌવનપ્રાપ્તિ તથા પુરંદરના ગર્વખંડનના શીર્ષકનિર્દિષ્ટ પ્રસંગોથી નાટયવસ્તુનું સુખદ સમાધાન મળી રહેવાનું.

સુકન્યાના પાત્રાલેખના વાસ્તવ અંશો તથા ઉદાત્ત ભાવો ચકાસી, પાત્ર પ્રસંગ અને સંવાદના ઉપાદાન વડે ઉપસાવવાની સાથે મુનશીએ વસ્તુપ્રવાહનું સુરુચિકર અને વિચારપ્રેરક સમાપન સાંકળી લીધું કહેવાય. ચારિત્ર્યની ઉગ્ર કટોકટીના મોકા પર પ્રયોજાયેલા નીતિસ્ફુરણાનો ઉપચય એકાંકીક્ષમ લક્ષ્યવેધકતાનો આસ્વાદ જન્માવશે. વળી, સ્ખલનના દ્વિવિધ નિરૂપણ વેળા નીતિપ્રેરણા તેમ જ આત્મઐક્યનો નાટયમય આવિષ્કાર થયો ન હોત તો અર્વાચીનતાનો મુનશીસહજ સંસ્પર્શ આ પૌરાણિક ભાવસૃષ્ટિને વિકૃત કર્યા વિના ન રહેત.

ત્રિઅંકી 'પુરંદર પરાજય'માં અછડતી રહેલી આત્મઐક્યની ભાવના ચતુરંકી 'અવિભક્ત આત્મા'માં મુખ્ય નાટયવિષય બને છે. પ્રસ્તુત વિષયના નાટયસ્ફોટ અર્થે વસ્તુ-સંકલનમાં સપ્તર્ષિપદ—પ્રાપ્તિની ઘટના આધારસ્થંભ તરીકે ગોઠવાઈ જણાશે; વળી, પ્રસંગમાળાની આ કેન્દ્રસ્થ ઘટના નાયક નાયિકાના જીવનધ્યેય તરીકે ગોઠવાઈ છે. પ્રસ્તુત વસ્તુસ્થિતિમાં નાટયોચિતતાને મોકળાશ મળે છે તે ધ્યેય એક અને સાધનામાર્ગ ભિન્ન એવી પ્રાપ્ત પરિસ્થિતિમાંથી. વસિષ્ઠ લગ્નસિદ્ધ આત્મઐક્ય દ્વારા અને અરુંધતી એકલતાપ્રાપ્ત સંયમી તપોબળ વડે આ જીવનધ્યેય સિદ્ધ કરવા ઈચ્છે છે. વસ્તુનિક્ષેપક અંકમાં નાયક-નાયિકાના પાત્રવિરોધના આવિષ્કાર સાથે પ્રણયી વસિષ્ઠના જીવનમાં નાટયમૂલક કટોકટી ઉતરી આવતી લાગે છે, કેમ કે આત્મ-ઐક્યને અભેદ્ય રાખવાના તેના સંકલ્પ પછી એક-વર્ષે જ તેની પ્રણયભાવના તેમ જ તપોબળની તાવણી આવી ઊભે છે.

પોતાની આત્મવિમુખતા અટકાવવા વસિષ્ઠ તપસિદ્ધિના ફળસ્વરૂપ સપ્તર્ષિપદના મોંઘા બહુમાનનો અસ્વીકાર કરી પોતાની ઐક્યભાવનાની અનન્યતા દાખવે છે; વળી, વ્યકિતગત સાધનાના સન્માન કરતાં સપ્તર્ષિપદના સ્વીકારમાં સમસ્ત આર્યકુળના ઉદ્ધારની

† અં. ૩; પા. ૩૬.

શંકયતા આરોપાયેલી છે એ હકીકત વિશેષ મહત્ત્વની ગણાય. સમષ્ટિહિત તથા વ્યક્તિત્વ-પરાયણતાની ઉત્કટ હૃદય-વિદારક કટોકટીમાંથી આત્મનિષ્ઠાના સન્માન દ્વારા વસિષ્ઠ પાર અવશ્ય ઊતરે છે, પરંતુ આર્યકુળના ઉદ્ધારની વિડંબના બદલ આવી પડે છે ભગવાન ક્રતુનો વિનાશ વેરતો શાપ; એ સંબંધમાં, માનસિક યાતના તેમ જ એકલતા દ્વારા આવી પડતી બેભાન-અવસ્થા તે તેના આંતરિક સંઘર્ષણનું સ્થૂલ અવતરણ. કટોકટીનું આ એકમાત્ર પ્રતિકૂળ પરિણામ ન ગણાય. અંકાંતે* પ્રયોજાયેલા અરુંધતીના સહચાર તથા સહગમનને લીધે વસિષ્ઠની આત્મઐક્ય અંગેની શ્રધ્ધાનો તથા દુર્લભ સિધ્ધિના અસ્વીકારનો જાણે ગૌરવવંતો પુરસ્કાર મળ્યો ત્યાં પાત્રગત કટોકટીનો સુખદ ઉપચય જડી રહે ખરો, પરંતુ એ નાટય-વસ્તુનું સમાપન નહિ ઠરે. આત્મઐક્યના નાટયસ્થ હેતુની એમાં ફલશ્રુતિ ખરી, પરંતુ ભગવાન ક્રતુના શાપથી નાટયાંગભૂત બનેલા પ્રતિસ્પર્ધી બળ દ્વારા આ કેન્દ્રવર્તી ભાવનાની નિર્ણાયક કસોટી થાય છે અં. ૪ની પરાકોટીમાં. શાપ ચરિતાર્થ કરવા આવેલા શ્વેતકર્ણ સુખી દાંપત્ય ગાળતા વસિષ્ઠને યમસદન પહોંચાડે છે તેમાં પરાકોટીનો એકપક્ષી ઉપચય નહિ બલકે કેવળ ઘટના-પરંપરાની એક પરાકાષ્ટા જણાશે; કેમ કે, આ તબકકે વસિષ્ઠના દેહને પિતૃલોકમાં લઈ જવા પ્રત્યક્ષ થતા વરુણદેવને અરુંધતી પોતાને વસિષ્ઠની સાથે લઈ જવા વા વસિષ્ઠને સજીવન કરવા વિનવે છે એ નાટયક્ષમ મોકા પર બંનેએ એક સાથે પ્રાપ્ત કરેલા સપ્તર્ષિપદની ઘોષણાનો મેળ ગોઠવાયો છે. બંનેના આત્મઐક્યથી પ્રસન્ન થતા વરુણ વસિષ્ઠને પુનર્જીવન બક્ષે છે, ક્રતુ શાપવિમોચન કરે છે, શ્વેતકર્ણ વસિષ્ઠ-દર્શનના જીવનસાફલ્યથી શ્વાસ ઘૂંટે છે એવી ઉપરાઉપરી, ઝડપી ઘટના-પરંપરાથી વસ્તુતંતુનું સમાપન આકસ્મિક તેમ જ અદ્‌ભૂતરસિક લાગશે ખરું, પરંતુ તેની નાટયોચિતતા એ રીતે જળવાઈ ગણાય કે આ પ્રસંગપૂરણી સાથે જ વિષયબીજ પેટે ઉલ્લેખાયેલા આર્યોના ભ્રમણયુગનો અંત આવે છે અને નાયક-નાયિકાની આત્મઐક્યની ભાવનાને દેવી અનુમતિ તેમ જ ચમત્કારિક ઓપ મળવાથી આ પૌરાણિક પ્રણયીઓના અનન્ય ધાર્મિક મહત્ત્વની નાટયસુલભ અભિવ્યક્તિ થઈ રહે છે.

પ્રણય વિ. ફરજના વિષય-પુનરાવર્તનની કૃતિ તે પંચાંકી 'તર્પણ'. અલબત્ત, વિષયસ્થ સંઘર્ષની અભિવ્યક્તિ 'અવિભકત આત્મા'ની સરખામણીમાં વધુ સ્થૂળ ભૂમિકાએ થઈ જણાવાની. 'પુરંદર પરાજય'માં પરસ્પર વિરોધી લાગણીના નાટયસ્થ સંઘર્ષની ભૂમિકા બહુધા મનોગત રહી હતી, જયારે 'અવિભકત આત્મા'માં વિરોધી ભાવના કે આદર્શના

* અં. ૩.

પાત્રગત સંઘર્ષનો તખતો વ્યકિત વ્યકિત વચ્ચે ગોઠવાયો હતો; સંઘર્ષાલેખનની ભૂમિકા ઉત્તરોત્તર સ્થૂળ બનતી આવતી હોય તેમ 'તર્પણ'માં નાટયોપકારક અથડામણનું ઉપાદાન બને છે બે પરસ્પર વિરોધી જન-સમૂહ. હૈહયરાજની પુત્રી સુકન્યા તથા ઔર્વનો શિષ્ય સગર—બે પ્રતિસ્પર્ધી વૈર-વ્યાકૂળ કુળોનાં આ યુવાનપાત્રોના રોમાંચક વાતાવરણના અને પ્રથમ દષ્ટિના ઉન્મત્ત પ્રણય તથા ઉત્કટ કુલવૈરથી ઉપસ્થિત થઈ આવતી કરુણની આશંકા વડે વસ્તુ-ઉદ્દ્ઘાટનના ટાણે જ આ પ્રણયપ્રકરણના નાટયક્ષમ ભાવોનું ઉદ્દીપન મળી રહેશે. પ્રતિસ્પર્ધી બળો સક્રિય બનતાં, વસ્તુતંતુમાં બંને પક્ષે ઘટનાનું સંચલન થાય છે અં. ૨ માં. એકબાજુ, પોતાના રાજ્યને આદર્શ માનતો—મનાવતો હૈહયરાજ આર્યાવર્ત ઝંખતા શાંડિલ્યના બે હાથ કપાવે છે, તો બીજી બાજુ ઔર્વનો કોપ ભભૂકી ઉઠે છે. પરંતુ, વસ્તુક્રમમાં બંને પ્રણયીઓનું પ્રથમથી ય વિશેષ રોમાંચક—વિશેષ ભયમિશ્રિત પણ ખરું—મિલન ગોઠવાયું હોવાથી વૈરની ઉગ્રતા સાથે પ્રણયની દઢતા દ્વારા વસ્તુપ્રવાહની નાટયોચિતતા સતેજ થતી આવે છે, એમાંથી સગરની સ્નેહ-કસોટીનો નાટયોચિત મોકો પણ આવી રહે છે. ઘટના-સૃષ્ટિમાં નાટયછટાપૂર્વક પ્રવેશતા ઔર્વના પ્રતાપ-પ્રભાવ સમક્ષ સગર કેવળ હતવીર્ય લાગવાનો. વળી, હૈહયોના વિનાશ અર્થે જામદગ્ન્યાસ્ત્ર આરાધી આપી, ઐન્દ્રાભિષેક કરી, વિજ્યાશિષ પાઠવી ઔર્વ સગરને પોતાની આર્યાવર્ત સ્થાપનાનો ઉત્તરાધિકારી સ્થાપે છે ત્યારે પ્રણયાવરોધ જેવા આ ઉત્તરદાયિત્વનો સગર તરફથી, ભલે અનિચ્છાએ પણ સ્વીકાર થતાં, પ્રતિકાર વિનાની સંઘર્ષમૂલક પૂર્વભૂમિકા એકપક્ષી અને નિસ્તેજ પણ લાગવાની. સગરના પ્રણયીદિલની નિ:શબ્દ મનોવેદનાથી તેના પાત્રાલેખમાં જીવંત માનવીય રંગો પૂરાતા આવે છે અને સગરની દ્વિધા નિમિત્તે પાત્રગત કટોકટીનો આરોહ સધાતો આવે છે;* કેમ કે, ઔર્વ સગર પાસે સગરના સ્વહસ્તે ઉચ્છેદાયેલાં વિતહવ્યના તથા સુકન્યાના મસ્તકોની ગુરુદાક્ષિણા માગે છે. નાટકનું કાર્યસાધક બળ તે આ—હૈહય જાતિ નિર્વંશ કરી, આખરી હૈહયોના લોહી વડે પિતૃઓનું તર્પણ કરવાની ઔર્વની મહત્વાકાંક્ષા. આર્યાવર્તની પ્રાપ્તિ અને પુન:સ્થાપનાના આજીવન ધ્યેય અર્થે મક્કમ નિષ્ઠુરતા આચરતા અને આચરાવતા ગુરુ ઔર્વ તથા સ્નેહજીવનનું પ્રાધાન્ય સ્વીકારતા અને પ્રેયસીના શિરચ્છેદના વિચારથી સ્નેહવિવશ બની જતા શિષ્ય સગરના પ્રણયપ્રેરિત સમભાવ તેમ જ માનવનામાં હેતુભેદ-નીતિભેદ દ્વારા ઉપસતા પાત્રભેદમાં સ્ફોટક નાટયપ્રચુરતા હોવા છતાં, તેમાંથી મુનશીએ પ્રચલિત ઢબની સંઘર્ષજનક સ્થૂળ પરાકોટી જાણ્યે-અજાણ્યે અનુપસ્થિત રાખી છે જાણે; અલબત્ત ગુરુ-શિષ્યના વિરોધાશ્રિત વસ્તુસંદર્ભમાં ઉત્કટ નાટયાસ્વાદ મળી રહેવાનો.

---

* અં. ૪.

બદલે વિશેષ હૃદયવિદારક ઉદ્દીપન થયું જણાશે. એમ કહી શકાય કે નાટકનું ચાલક પાત્ર ભલે ઔર્વ હો, મુખ્ય વિષય ભલે પિતૃ-તર્પણ હો, પરંતુ શૃંગારના સંચલનથી પ્રારંભથી ઉદ્દીપ્ત રહી ઉત્તરોત્તર બળવત્તર અને હૃદયસ્પર્શી બનતો આવતો પ્રધાન નાટ્યરસ તો કરુણ જ; એટલે વિષયસ્ફોટન તેમ જ રસનિષ્પત્તિ અર્થે સગરના વિશિષ્ટ પાત્રને નાટ્ય-વાહન બનાવી બંનેને એકસાથે સિદ્ધ કરી આપવામાં મુનશીએ નાટ્યકૌશલ દાખવ્યું કહેવાય.

સંગ્રહની છેલ્લી અને પ્રાચીન દંતકથાકાળની સુદીર્ઘ નાટ્યરચના 'પુત્રસમોવડી'માં વાર્તાવસ્તુ છે બે નાટકો જેટલું. પુત્રસમોવડી થઈ શકવાની દેવયાનીની નિષ્ફળતા તે નાટ્યપૂર્વાર્ધ અને તત્સંબંધી સફળતા તે નાટ્યઉત્તરાર્ધ એમ શીર્ષક સાતત્યને બાધ આવશે નહિ, પરંતુ વસ્તુસ્તબક એટલો સ્પષ્ટ જણાશે કે દેવયાની-પ્રણય તેમ જ દેવયાની-પરાક્રમ એવાં સંસ્કૃત ઢબનાં ઉપશીર્ષક પણ પ્રયોજી શકાય ખરાં. નાયિકા સમી દાનવ-ગુરુપુત્રી દેવયાનીનો પ્રણયી તે દેવગુરુપુત્ર કચ. સંઘર્ષની મૂળ ચિનગારી તે આ દેવ-દાનવનો તાત્ત્વિક વિરોધ. આ પાત્રગત સંઘર્ષને પુષ્ટિ મળે છે વિચારભેદ-હેતુભેદ-ની નાટ્યોચિતતા દ્વારા. દાનવલોકમાં આવતા, દેવગુરુ બૃહસ્પતિના પુત્ર કચની મુખ્ય ઉત્કંઠા છે દાનવગુરુ શુક્રાચાર્યની અલભ્ય સંજીવનીવિદ્યા અને પુત્રસમોવડી થવા મથતી દેવયાનીને સ્વર્ગે ખેંચી જવાની. સ્નેહવિવશ થયેલી દેવયાની કચને પ્રણય-પાશમાં બાંધી દાનવલોકમાં રાખવા ઝંખે છે. દેવો સામેના દાનવકળના વૈરની તૃપ્તિ અર્થે આજીવન ધ્યેયનાં નિષ્ઠા તથા ગાંભીર્યથી પ્રવૃત્ત રહેલા શુક્રાચાર્ય માટે આ પ્રણયવૈષમ્ય કસોટીકારક પુરવાર થાય છે અને દ્વેષી દાનવો, કચને મારી નાખી, સોમપાનમાં ભેળવી દઈ તેને શુક્રાચાર્યના પેટમાં પહોંચાડી દે છે ત્યાં નાટ્યવસ્તુમાં તેનું સ્થૂળ કટોકટીરૂપે અવતરણ થતું જણાશે.

પિતાના પેટમાં જઈ પડેલા પોતાના પ્રણયીને કચમુગ્ધ દેવયાની સંજીવનીવિદ્યા વડે સજીવન કરવાની પિતાને વિનવણી કરે છે. તેમ કરતાં આવી પડનારા પિતાના મૃત્યુને નિવારવા તે કચને પહેલાં સંજીવની શીખવવાનો વિકલ્પ સૂચવે છે, એટલા માટે કે કચ પોતે સજીવન થઈ શુક્રાચાર્યને પુનઃસજીવન કરી શકે. સ્નેહાસક્તિ તથા સ્વમાનની આ કટોકટી પ્રતિકૂળ નીવડે છે બેવડી રીતે; પિતાની ધ્યેયનિષ્ઠા અંગે તેમ જ પુત્રીના સ્નેહ-સંબંધ અંગે.

પુત્રસમોવડપણું દાખવવાની ઉદ્ઘોષણા છતાં, પોતાની પ્રણયવિવશતા દ્વારા દેવયાની પિતાના અમૂલ્ય સ્વમાન, ગૌરવ તથા વિદ્યાની પ્રતિસ્પર્ધી સમક્ષ અવમાનના કરાવે છે. શુક્રાચાર્યના પુરુષાર્થની એ કરુણતા ગણાય કે પુત્રી-ઘેલછા નિમિત્તે જ તેમણે પોતાનું

વિદ્યાસત્ત્વ પ્રતિપક્ષના હાથમાં રમતું કરવું પડે. દેવગુરુપક્ષે સ્વમાનપરાજય અને કચપક્ષે સંજીવનીપ્રાપ્તિથી કટોકટીનો ઉપચય થવાને બદલે, અગાઉના નાટ્યવિધાનથી ઊલટું પ્રસ્તુત નાટ્યોચિત કટોકટીમાંથી પરાકોટીસહજ પરાકાષ્ઠા આવી પહોંચતી જણાશે. સંજીવનીપ્રાપ્તિનો પ્રધાન હેતુ સિદ્ધ થતાં, પુનર્જીવિત કચ દેવયાની સાથે સ્વર્ગે સંચરવાનો પ્રસ્તાવ મૂકે છે એ મોકો તે નાયિકાના પાત્રસ્વભાવની સહસા વિષમ પરાકોટી. પરંતુ એવી વણકલ્પી પરાકોટીથી ભાંગી પડવાને બદલે પિતાવત્ ખુમારીથી જાણે ખુદ પરાકોટીનો પરાજય કરતી હોય તેમ સ્વસ્થ-નિર્મોહ બની દેવયાની સ્વાર્થપરાયણ પ્રણયીને જતો કરી સ્વમાની પિતાને પડખે ચઢી, પૂર્વવત્ ગૌરવ અપાવી આ નાટ્યક્ષમ મોકાથી જ જાણે પુત્રસમોવડી બનવાનું સંકલ્પ-સ્મરણ કરી સમર્થ અમલ કરવા ઉદ્યુક્ત બને છે; આ કાર્યયોગમાં નાયિકાના પાત્રપિંડના વિવિધ-વિરલ રંગો પણ ઊપસી રહે છે. નાટ્ય-સંઘર્ષના આવા પાત્રદ્યોતક ઉપચય છતાં, અંક-સમાપન* વેળાના, સંજીવનીવિદ્યાની નિષ્ફળતાના કચને શુક્રાચાર્ય તરફથી મળેલા શાપથી તેમ જ સવર્ણ વર નહિ મળે તેવા દેવયાનીને કચ તરફથી મળેલા શાપથી નાટ્ય-ઉત્તરાર્ધની વસ્તુ-સાંધ જડી રહેવાની. અલબત્ત, આ નાટ્યતત્ત્વપ્રચુર દ્વિઅંકી પ્રણયભગ્ન તેમ જ સ્વમાની નાયિકાના પાત્ર-સ્વભાવની ચરિતાર્થતા બદલ સ્વપર્યાપ્ત ઠરે ખરું.

નવાં પાત્ર-પ્રસંગોથી પ્રારંભાતા ચતુરંકી ઉત્તરાર્ધનો ઉપાડ તે નાયિકાજીવનની બીજી નવી કટોકટીનો પૂર્વસંકેત; દેવયાની તથા માનવરાજ યયાતિનું લગ્ન તે કચના શાપની સાર્થકતા. કચ સાથેના પ્રણયસંબંધ જેવો જ કટુ અનુભવ થાય છે આ યયાતિ સાથેના લગ્ન-સંબંધથી. દેવયાનીની 'દાઝતી સોડ'થી ત્રાસીને શર્મિષ્ઠાનો ગુપ્ત-શાંત સહચાર માણતો યયાતિ દેવયાનીની યુયુત્સા આગળ 'હામહિણો' પુરવાર થતો આવે છે; પણ પુત્રસમોવડી નીવડવાના તેના જીવન-પુરુષાર્થને ચકાસતી આ બીજી કટોકટીમાં તે અંગત રાગદ્વેષ પડતા મૂકી, ધૈર્ય અને હિંમતપૂર્વક ઈન્દ્રપરાજય તથા સ્વર્ગવિજયને પોતાના પુરુષાર્થના લક્ષ્ય તરીકે સ્થાપે છે; એ પૈકી પુરંદરપરાજય§દ્વારા તેના જીવનકાર્યની અંશત: સફળતાથી તત્કાલ તો કટોકટીનો સાનુકૂળ ઉપચય થયો ગણાય, પરંતુ, નાટ્ય-પૂર્વાર્ધની કટોકટી જેમ, પ્રસ્તુત પ્રસંગમાંથી પરાકોટીનો નવો પ્રવાહ વહેતો થયો જણાશે. પુરંદરપરાજય પછીની દાનવો તથા માનવો વચ્ચેની ઈન્દ્રાસન અંગેની ઉગ્ર હોંસાતૂંસી તે વસ્તુસમાપન પૂર્વેની આખરી કાર્યસાધક ઘટના. 'ઈન્દ્ર ખોટો નથી, ઇન્દ્રાસન ખોટું છે'

---

* અં. ૨.

§ અં. ૫.

એવા દેવયાનીના ઉદ્‌ગારોમાં મૂળે તો છે મુનશી-મંતવ્યનો અર્વાચીન રણકો; તેની નાટ્યાભિવ્યકિત પણ અર્થસાધક બની જણાશે. સત્તાની સર્વોપરિતાના પ્રતીક જેવા ઈન્દ્રાસન વિશેની વિવેકહીન સ્પર્ધાનું પરિણામ તે વૃષપર્વાનું (યયાતિના હાથે) મરણ અને યયાતિનો (ઈન્દ્રના હાથે) પરાજય: એ પરાજય એટલે, ઈન્દ્રપરાજય દ્વારા ઇન્દ્રાસનનો નાશ કરી સત્તાલોલુપતા, અમર્યાદ મહત્ત્વાકાંક્ષા તેમ જ એકહથ્થુ શાસનની વૃત્તિ-પ્રવૃત્તિ ડામવાની અને તેમ કરી માનવીય ગૌરવ તથા વ્યકિતસ્વાતંત્ર્ય પ્રવર્તાવવાની દેવયાની-શુક્રાચાર્યની જીવનભાવનાનો પણ સ્પષ્ટ પરાજય. આમ, નાટ્યાવશ્યક આરોહ-અવરોહ પછી વસ્તુતંતુનું ઉદ્‌ઘાટન-બિંદુએ જ સમાપન થતું જણાશે. પરંતુ, તેથી આ છ-અંકીની ઘટનાપરંપરા કેવળ નિરર્થક ઠરશે નહિ. બે નાટકોના વિસ્તૃત પથારના પાત્ર-પ્રસંગની વસ્તુપૂરણી દ્વારા નાટ્યવિષયનું નિમિત્ત બનતી નાયિકાના પાત્રસ્વભાવની રોચક વિવિધતા વસ્તુક્રમમાં વાચક-પ્રેક્ષક સમક્ષ નાટ્યસિદ્ધ થતી આવે છે: સ્રીસહજ સુકુમારતા, યૌવનસહજ પ્રણયભાવ, પુરુષસહચારની બબ્બે વારની વિષમતા, પુરુષને શરમાવતી યુયુત્સા, સમાજહિતૈષી મહત્ત્વાકાંક્ષા અને અનન્ય સ્વભાવગુણ જેવા પુરુષસમોવડી બનવાની જીવનઝંખના—એટલે, પૌરાણિક પાત્રસૃષ્ટમાં પાત્રવિભાવના તથા સુરેખ ચિત્રણ અંગે અગ્રેસર રહેશે દેવયાની.

ચાર 'પૌરાણિક નાટકો' ઉપરાંત, લોપામુદ્રાને કેન્દ્રમાં રાખી લખાયેલી પ્રખ્યાત સામગ્રીની નાટ્યત્રયી તે 'શંબરકન્યા', 'દેવે દીધેલી' ('લોપામુદ્રા', ખંડ–૨, ૩), તથા 'વિશ્વરથ' ('લોપામુદ્રા', ખંડ—૪).

પ્રણય વિ. ફરજની ઉપલબ્ધ પરિસ્થિતિની સંઘર્ષમૂલકતા સતેજ કરતાં રહી પાત્રચિત્રણ તેમ જ કાર્યવેગની નાટ્યોપકારકતા બહેલાવવાની મુનશી-હથોટી આ નાટ્યત્રિવેણીમાં પણ યથાવત્ જળવાઈ રહી જણાશે. એ રીતે શંબરકન્યા ઉગ્રા તેમ જ વિશ્વરથ સગર-સુવર્ણાનું સ્મરણ કરાવશે. 'તર્પણ'ની પાત્રયોજના ઊલટાવાઈ હોય એટલું જ, બાકી પ્રતિસ્પર્ધી કુળના પ્રણયસહચારમાં નાટ્યાભિવ્યકિત પામતું લાગણી-ઘમસાણ પ્રચલિત લાગવાનું. એક પક્ષે પોતાની જાતિએ કેદ પકડેલો પોતાનો પ્રિયતમ-પતિ તથા બીજા પક્ષે પિતા અને પોતાની સમસ્ત દસ્યુ જાતિ—ઉગ્રાની આ ઉગ્ર દ્વિધા. હૃદયે પ્રેયસી તરીકે સ્વીકારેલી અનાર્ય રાજ્યકન્યા એક બાજુ, બીજા પક્ષે આર્યત્વનું સંકુચિત-નકારાત્મક સંરક્ષણ કરતા તપોનિષ્ઠ ઉગ્ર ઋષિઓ—એ વિશ્વરથની દ્વિધા. નાયક-નાયિકા બંને સમૂહહિત-સ્થાપિતહિતને અવગણી હૃદયની પ્રણયભાવના પ્રત્યે વફાદાર રહે છે, અલબત્ત એ પૂર્વે ઉભયના જીવનમાં નાટ્યમૂલક કટોકટી ન ઉદ્‌ભવે એમ તો ન બને. પણ પ્રસ્તુત

નાટયવિધાનનું નાવીન્ય એ કે, આ પાત્રગત કટોકટીના નાટયનિક્ષેપ અર્થે ઈતર પાત્રો પ્રયોજાયાં જણાય છે; એ પૈકી કેન્દ્રસ્થ, કડીરૂપ અને કાર્યપ્રેરક પાત્ર તે લોપામુદ્રા. પોતાના મોહક, પ્રતાપી વ્યકિતત્વની પડછે લાગણીના પ્રબળ ઉન્મેષ અનુભવતી, ઋષિ ભરદ્વાજની પુત્રી મહર્ષિ લોપા સાધારણ સ્ત્રીસહજ પ્રણયવિવશતાથી અગસ્ત્ય સમક્ષ મનવાંછિતની યાચના કરી, આર્યત્વ, શુદ્ધતા તેમ જ સંસ્કારના સંરક્ષકને લાગણી ઉદ્રેકમાં ઘસડે છે. વિશ્વરથની વેદના તથા ઉગ્રાના પરિતાપથી વ્યાકુળ થતી લોપાની, વિશાળ તથા મોકળાશભર્યા આર્યત્વની સ્થાપના કરવાની જીવનઝંખના નિષ્ફળ જતી જણાય છે કેમ કે દુરાગ્રહી અગસ્ત્યને રીઝવવાની દ્વિધામાં તેને કોઈ આશાજનક ઉકેલ સુલભ બનતો નથી. વિશ્વરથ-ઉગ્રાનાં પ્રણયી પાત્રો તથા આર્ય-અનાર્યના સમન્વયની નાટયસ્થ ભાવનાનું કાર્યપ્રેરક પાત્ર લોપા, તો તેની સામે પ્રયોજાયેલું કાર્યસાધક પાત્ર તે ભૈરવ.

આર્ય-અનાર્યના જાતિભેદના પ્રચ્છન્ન સંઘર્ષનો નાટયસ્ફોટ કરી આપી તે જાણે વસ્તુવિકાસની બાબતમાં લોપાનું પ્રતિસ્પર્ધી પાત્ર બની રહે છે. રચનાવિધાનમાં તેનું મહત્ત્વવિશેષ એ કે બહુધા પાત્રપ્રધાન નાટયારંભ બાદ,નાટયવસ્તુમાં કાર્યપરંપરા સતેજ કરી, વસ્તુપ્રવાહને નિર્ધારિત ઉપચય તરફ દોરી જવાની કામગીરી સોંપાઈ છે ભૈરવને. દસ્યુઓના દેવ ઉગ્રકાલનો પૂજારી અને વૈદ્ય-જાદુગર તે ભૈરવ—પોતાના પ્રભાવ તથા સત્તાની અનન્યતાના અતિરેકમાં લોપા પર વિકાર દૃષ્ટિ કરી, બળાત્કાર કરવા પ્રેરાય છે. આ મુખ્ય નાટયઘટનાની અથડામણમાં યોજાયેલું લોપાનું મૃત્યુ તે જાણે પ્રતિપક્ષનો વિજય. વિશ્વરથ-લોપાને ઉગ્રકાલના ભોગ બનાવવાના ભૈરવના પડકારને ઝીલતી, વડીલ તેમ જ વલ્લભ વચ્ચેની કસોટીમાંથી સફળતાપૂર્વક પાર ઊતરતી અને પોતાની જાતિનો વિનાશ નોતરી બેસતી શાંબરી ઉગ્રાના પાત્રવિધાનનો સક્રિય આવિષ્કાર થાય છે આ મોકાથી જ. કાર્યસાધક પ્રસંગાલેખન તેમ જ પાત્રચિત્રણ સાથોસાથ વિષાદ-કારુણ્યનો પરાકોટીમાં ઉપચય પણ એક જ તબક્કે મળી રહે છે.

‘વિશ્વરથ’નો વસ્તુદોર આગળ વધે છે આ બે પ્રારંભિક નાટકોના અનુસંધાનમાં જ, પરંતુ તેનું રચનાવિધાન છે સ્વતંત્ર પ્રવેશયુક્ત છ-અંકી જેવું. ભૈરવના અતિમાનુષી વર્ચસવાળી બે પ્રારંભિક રચનાઓના મુકાબલે આના વસ્તુગુંફનમાં ભાવનાવિરોધ તેમ જ તજ્જન્ય સંઘર્ષ રુચિકર અને વિશેષ પ્રત્યક્ષ બની આવ્યા જણાશે. અભિમાની તથા આભડછેટવાળા આર્યત્વના પ્રતિનિધિ તે મહર્ષિ વસિષ્ઠ; માનવતામંઢી અને અનુકંપારંગી આર્યત્વભાવના તે વિશ્વરથની. સુદાસ તે વસિષ્ઠ પક્ષનું બળ; અગત્સ્ય, લોપા તેમ જ ઋષ્પ તે વિશ્વરથપક્ષી પાત્રો. પરરાજ્યનો રાજવી વિશ્વરથ પોતાના નાગરિકોમાં અસામાન્ય

તેમનાં સઘળાં સામાજિક નાટકોનું વ્યાવર્તક લક્ષણ તે હળવાશ. વળી, વિષમ કે પાત્ર-પ્રસંગ અનુસાર 'કાકાની શશી'થી માંડી 'વાહ રે મૈં વાહ' પર્યંત સાદ્યંત હાસ્યરસનું વૈવિધ્ય પણ જળવાતું આવે છે. સામાજિક સામગ્રી સાથે સુસંગત નીવડતી આ પ્રકૃતિગત રમૂજ તે મુનશીની અર્વાચીનતાની મુખ્ય નીપજ. નગીનદાસથી નાનાલાલ પર્યંત સતત લખાતાં રહેલાં સમાજજીવનનાં નાટકો પૈકી મોટાભાગનાં કાં તો લાગણી-શીલતાના અતિરેકથી કારુણ્યના વિપર્યાસમાં અટવાતાં વા દુરાકૃષ્ટ કવિતોચિત ન્યાય કે/અને મધુર સમાપનથી 'શિખામણિયાં' બની રહેતાં. પરંતુ સમાજજીવનના કૃત્રિમ ગાંભીર્યને અથવા વ્યક્તિગત સ્વભાવવિકૃતિને ઉપહાસપાત્ર માનતા મુનશી પોતાના મંતવ્યની નાટ્ય-રજૂઆત ગંભીર મોંએ-ઢબે ન કરે તે તેમની નવીનતાપ્રેમી સ્વકીયતા સાથે સુસંગત લાગવાનું એ તો ખરું, પરંતુ તેમની જીવનદૃષ્ટિના ઉપલક્ષ્યમાં, અધઝાઝેરા નાટ્યકારોની ઉપરછલ્લી કે ડોળઘાલુ ગંભીરતા કરતાં મુનશીની ઉપહાસવૃત્તિમાં જાગરૂક સમાજચિંતક જેવી અર્થપૂર્ણ સંવેદનશીલતા અને સહેતુક ગાંભીર્ય પણ જડી રહેશે. તેમની રમૂજ તથા ટીખળમાં સમાજની શુભ ભાવના કે પ્રવૃત્તિના વિધ્વંસની મનોવૃત્તિ નથી કે નથી એમાં વાચક-પ્રેક્ષકને કેવળ મનોરંજન પેટે તત્કાલ હસાવવાની ચેષ્ટા. ઊલટું, પ્રત્યેક વસ્તુની, વિચારની, વ્યક્તિની લાક્ષણિક વિકૃતિ બૌદ્ધિક રીતે ચકાસી તેની હાસ્યાસ્પદતા તારવી આપતું મુનશી-વલણ અને મુનશી-કર્તવ્ય સ્વસ્થતાપરાયણ અને રચનાત્મક જણાશે. મહાત્મા ગાંધીથી માંડીને સ્વકીય વિચક્ષણતાઓ પરત્વે એકસરખી સાહજિકતાથી અને સફળતાથી હસી શકવા-શકાવવામાં મુખ્ય પ્રેરણા છે તેમના વિવેકી ઉપહાસચાતુર્યની. મુનશી-ઉપહાસ ક્યારેક બેફામ રમૂજ ('છિએ તે જ ઠીક'), તો કયારેક લક્ષ્યવેધક કટાક્ષ ('આજ્ઞાંકિત') દ્વારા વ્યક્ત થતો આવે છે. પ્રસંગોપાત્ત તેમની હાસ્યરસિકતા માર્મિક હેકડી ('બ્રહ્મચર્યાશ્રમ') વા હાસ્યોત્પાદક તુક્કા ('વાવાશેઠનું સ્વાતંત્ર્ય')માં રાચતી રહે છે. તેમની હાસ્યમાવજતમાં જાડું પ્રહસન જોવા મળશે તો કેવળ ન-જેવું, કેમ કે હાસ્યનિષ્પત્તિ અર્થે, મુનશી બહુધા પાત્ર-વિશેષ તેમ જ સંવાદછટા દ્વારા કલમકસબ દાખવતા રહ્યા જણાય છે. સ્વભાવની રમૂજપ્રદ ખાસિયતોવાળાં પાત્રો ગુજરાતી નાટકમાં સૌપ્રથમ મુનશીએ આલેખ્યાં-યાદગાર બનાવ્યાં કહેવાય. વળી, વ્યંગ, વિનોદ, ટીખળ તથા કટાક્ષ દ્વારા શુદ્ધ ગદ્યનાટકમાં વિવિધ સંવાદ-લઢણ વિકસાવી આપી. ઉપહાસવૈવિધ્ય ઉપરાંત મુનશીના સમાજલક્ષી નાટકની વિશિષ્ટતા તે તેમાંની સુધારાની સૂચક અને સંયત ધગશ, પ્રાચીન-અર્વાચીન અંગેનું બુદ્ધિપૂત તાટસ્થ્ય તથા સાંસારિક પ્રશ્નો અંગેની પ્રેયોલક્ષી વિચારમાળા. ભવાઈ પછી લગભગ ભુલાઈ ગયેલા અને 'કૉમિક' તરીકે વ્યવસાયી રંગભૂમિ પર વિકૃત થતા રહેલા સામાજિક પ્રહસન (Social Comedy)નો સંખ્યા તથા સત્ત્વની બંને દૃષ્ટિએ સારો ફાલ ઉતારી આ નાટ્યપ્રકારનું સાહિત્યસન્માન કરાવ્યું એ પણ તેમનું વિશિષ્ટ પ્રદાન.

નાટ્યનિકાલ ન કરવામાં મુનશીએ તેમને કેવળ રસનિષ્પત્તિ ખાતર નહિ, પરંતુ પુરાણ-કાલીન ઘટનાસૃષ્ટિના ઉપલક્ષ્યમાં અનિવાર્ય માન્યા હોવા જોઈએ. અતિમાનુષી પ્રતાપ દાખવતું અદ્ભુતરસિક અને કયાંક અતિરંજક બન્યું લાગતું ઘટનાતત્ત્વ કયાંક નેપથ્યે વા વૃતાંત દ્વારા વર્ણી લઈ શકાયું હોત એમ લાગવાનું ખરું, પરંતુ આ દૃશ્યતત્ત્વપ્રચુર ઘટના-વિશેષને મુનશીએ વસ્તુબંધમાં સાદ્યંત તેમ જ ખાસ તો વસ્તુ-ઉપચયમાં અર્થસાધક રીતે પ્રયોજી આપ્યા હોવાથી પ્રસ્તુત પુરાણવિષયક પ્રસંગોનું પ્રત્યક્ષીકરણ નાટ્યસિદ્ધ નથી બન્યું એમ નહિ કહેવાય.

ગુજરાતીમાં નાટ્ય-સ્વરૂપ તેમ જ તે સાહિત્ય અર્વાચીન ગણાય ખરું, પરંતુ નાટ્યવિધાન અંગેની અર્વાચીન સૂઝ-શૈલી જોવા-આસ્વાદવા મળે છે ઠેઠ મુનશીનાં આ ‘ પૌરાણિક નાટકો’માં. નાટ્યલેખન એ કેવળ પ્રેરણાબળ, ઊર્મિ-અતિરેક, અતિરંજક લાગણીવેડા, શૈલી-સેળભેળ, ગતાનુગતિકતા, અનુકરણ-ચેષ્ટા વા વ્યવસાયીવેડા દ્વારા અડેધડે ચાલ્યા કરતી લહિયાપ્રવૃત્તિ નહિ પણ બુદ્ધિપરાયણતા, ભાષાવૈભવ, શૈલી-સામર્થ્ય તથા પરિશીલનના સહયોગથી કેળવાતી જતી અને પ્રયત્નસિદ્ધ બની આવતી સભાન કલાપ્રવૃત્તિ છે એ આ મુનશીકસબનો અગત્યનો પદાર્થપાઠ. ‘ પૌરાણિક નાટકો ’ મુનશીની તેમ ગુજરાતી સાહિત્યની ચિરસ્મરણીય કૃતિ બનશે તો આ માર્ગદર્શક સફાઈબંધ નાટ્યનિયોજન નિમિત્તે.

ગુજરાતી સાહિત્યના બે વિલક્ષણ અગ્રણીઓની નાટ્યાલેખનપ્રવૃત્તિ બહુધા સમાંતર રહેતી આવી હોવાથી બંનેનો એકસાથે વિચાર કરવાથી ગુજરાતી નાટકનું ઉપયોગી વિકાસ-ચિત્ર સાંપડી રહે ખરું. આત્મલક્ષી, સ્વૈરવિહારી, ગંભીરતાપરાયણ તથા આદર્શનિષ્ઠ કવિ તે નાનાલાલ અને કનૈયાલાલ તે પરલક્ષી, યથાર્થવાદી, અગંભીર ગદ્યકાર-નાટ્યકાર. એટલે, કવિનાં ભાવનાટકો તથા મુનશીનાં ગદ્યનાટકોનાં વિષય-વાર્તા ઘણી વાર ઘણાં સરખાં હોવા છતાં બંનેની નાટ્યરચનાની ઘટનાસૃષ્ટિ તેમ જ ભાવસૃષ્ટિમાં જાણે એક યુગ જેવડો ધ્રુવભેદ તરતો આવે છે તેમાં નિમિત્ત આ પ્રકૃતિભેદ, વલણભેદ તથા શૈલીભેદનું. બ્રહ્મચર્ય, પ્રણય તથા લગ્ન વિષયનાં સામાજિક વાતાવરણનાં નાટકોમાં કવિ બહુધા લખે-બોલવે રૂપાળી લાગતી ભાવનાના સૂત્રોદ્ગારો તથા ગીતગાન કરવા-કરાવવામાં રાચે છે ત્યારે મુનશી સ્નેહભાવોના વા સાંસારિક જીવનના પ્રશ્નોના ઉકેલ માટે વ્યવહારબુદ્ધિથી અને હળવાશ-પૂર્વક સંનિષ્ઠ પ્રયત્ન કરતા રહ્યા જણાય છે. જાતીય ભૂખને દેહપ્રકૃતિની સ્વાભાવિક નબળાઈ તરીકે સ્વીકારી મુનશી બ્રહ્મચર્ય-આગ્રહને પુરુષસ્વભાવની વિકૃતિ તરીકે હસી નાખતા જણાય છે. દેહસુખ તથા અન્ય ઐહિક ઐશઆરામને પ્રાધાન્ય આપી મુનશી હિંદુ સમાજજીવનના જડ બનતા આવતા લગ્નચોકઠાને બહુવિધ મોકળાશ તેમ છૂટછાટ

દ્વારા સગવડિયું અને સુખલક્ષી બનાવવા તાકે છે તે બદલાતાં જણાતાં પરિબળોના ઉપલક્ષ્યમાં સામાજિક-નૈતિક સ્વાસ્થ્યની વ્યવહારુ હિત-ચિંતા અંગે જ. નાનાલાલબોધિત આત્મઐક્યની ભાવના અંગે તેઓ શારીરિક સ્નેહસંબંધની અગ્રતા દાખવી, પોતાના પુરાણકાલીન અને પ્રતાપી પાત્રોના પિંડમાં પણ દેહાકર્ષણ અને પ્રણયવિવશતા આરોપી, મુનશી જાણે તેમની જીવંતતા તથા પરિચિતતા ઉપસાવવાની યુક્તિ અજમાવે છે. પોતાનાં પાત્રોને સ્વેચ્છાપૂર્વકના સુખદાયક લગ્નજીવનનું સ્વાતંત્ર્ય બક્ષતા મુનશીએ રૂઢિલગ્નની જડતા પરત્વે તીખા કટાક્ષ વેરીને વા કજોડાના દાંપત્યજીવનની લાગણીવિષમતા તેમ જ વિકૃતિ અંગે ઉપહાસ દાખવીને કેવળ સંતોષ માન્યો છે એમ નથી; આધુનિકતાના ચાળા પેટે ઠેકાવા માંડેલી (ખાસ કરીને સ્ત્રીસ્વભાવની) સ્વચ્છંદી કામલોલુપતા કે (મુખ્યત્વે પુરુષસ્વભાવની) મુક્ત સહચારની ભ્રામકતા પણ મુનશીની માર્મિક મજાકનાં નિશાન બન્યાં છે. આમ, નાનાલાલની શ્રેયોલક્ષી જીવનભાવનાના આદર્શ અત્યાગ્રહ સામે, પરંપરાના પ્રત્યાઘાત કે અર્વાચીનતાના પક્ષપાતથી પર રહેતી આવતી મુનશીની પ્રેયોલક્ષી વ્યવહારબુદ્ધિ તાર્કિક તેમ જ વિવેકી લાગવાની. મુનશી પ્રત્યાઘાતી ખરા, પણ રૂઢિ વા અતિ-અર્વાચીનતામાં જડી આવતા લાગણીશીલ અતિરેક અંગે; સ્ત્રીપુરુષના બુદ્ધિનિષ્ઠ વ્યક્તિત્વના તથા સ્વસ્થ સ્વત્વના એ પક્ષપાતી પણ ખરા !

હકીકતમાં, મુનશી અગાઉ કોઈ પુરોગામી નાટયકારે પાત્ર-વ્યક્તિત્વને ભાગ્યેજ મુનશી-શૈલી જેટલું મહત્ત્વ આપ્યું જણાશે. નાનાલાલ અને કનૈયાલાલ બંને ઉગ્ર વ્યક્તિત્વવાદી ખરા; પરંતુ, આત્માભિવ્યક્તિપરાયણ કવિના ભાવનારંગી અને કાવ્યભોગી પાત્રાલેખ અન્ય નાટયકારોના પાત્રજગતથી નિરાળા લાગતા હોવા છતાં સમગ્રતયા નાનાલાલીય પાત્રસૃષ્ટિ નિર્જીવ અને એકવિધ લાગ્યાં કરવાની. આથી ઊલટું, સફળ નાટયકારને છાજે તેવી સાહજિકતાથી મુનશીની લખાવટમાં એવું વ્યક્તિત્વવિભાજન ગોઠવાયું છે કે પાત્રોના તેમ મુનશીના વ્યક્તિત્વરંગો ન અછતા રહે, ન સેળભેળ થાય. નિજી જિજીવિષા તેમના અનેકવિધ પાત્રાલેખમાં રેડાઈ હોવાથી, મુનશીનાટકમાં આઘાતજનક જીવનધ્વંસ વા હાસ્યજનક લાગણી-પોચટતાનો નોંધપાત્ર નિકાલ થયો જણાશે. પાત્ર-જીવનમાં નાટયકારે પોતે પાડેલી ગૂંચને બુદ્ધિગમ્ય રીતે ઉકેલવાને બદલે જે તે પાત્રની જીવનદોરી આકસ્મિક રીતે ટૂંકાવી દઈ નાટયસ્થ સમસ્યાનો કૃત્રિમ ઉપચાર પ્રયોજી આપવાની અને એ રીતે અતિ-કરુણમાં રાચતા રહેવાની-રાચતા કરવાની 'લલિતા-દુ:ખદર્શક'થી 'અજિત અને અજિતા' પર્યંત ચાલી આવેલી શૈલીપરંપરા તથા દૌર્બલ્ય-પ્રભાવનો નાટયપ્રસાર થતો અટક્યો મુનશીથી. રૂઢિની, વડીલશાહીની વા સમાજવ્યવસ્થાની સ્વાર્થી કે અનર્થજનક ગોઠવણ અથવા શિરજોરીને નમતું જોખી દુ:ખ ભોગવવું,

સ્વત્વ ખોવું, મરવાનું વિચારવું એ આદર્શ ખાતરની ફનાખોરી નહિ પણ કેવળ લાગણીશીલતા, નીતિભીરુતા કે વ્યકિતત્વનિર્માલ્યતા મનાય એમ સૂચવતા મુનશીનું, દુર્લભ માનવજીવન જીવી-માણી લેવાનો પુરુષાર્થબોધક સોલ્લાસ મંત્ર નાનાલાલની આદર્શ પળોજણ કરતાં નવા જમાનાને વિશેષ સચોટતાથી કલ્પનામુગ્ધ કરી શકે અને ચેતનાદાયી પણ પુરવાર થતો આવે એ તેમના કલમકર્તવ્યની સમયોચિતતા.

મુનશીનાં કયારેક સ્વચ્છંદી લાગતાં પાત્રો સુખપરાયણ જિજીવિષાને કારણે તેમ જ સ્વત્વપરાયણતાને પરિણામે સ્થાપિત હિત સામે અથડામણમાં ઊતર્યા વિના રહેતાં નથી,પણ સમાજવિષયક કરતાં પુરાણકાલીન નાટયસૃષ્ટિમાં આ અથડામણ ઉગ્ર તેમ જ સંઘર્ષમૂલક નીવડતી આવતી જણાશે. પુરાણજગતના પાત્રપિંડ વિશે વાણી-વર્તનનું નિર્બન્ધ સ્વાતંત્ર્ય બક્ષવામાં મુનશીદૃષ્ટિને મર્યાદા અવશ્ય નડી હશે, પણ તેમાં વાતાવરણસહજ અને પાત્રોચિત ગાંભીર્ય તથા અનન્યતા દાખવવાની તકેદારી પણ ખરી. પૌરાણિક વસ્તુમાં વિવિધવિરોધાશ્રિત સંઘર્ષને નાટયોપકારક રીતે બહેલાવવાની મુનશીની મુખ્ય નેમ હોય છે એ વિશેષ મહત્ત્વનું. સામાજિક નાટયસામગ્રી અંગે તેમનું ઉપાદાનવિશેષ તે લક્ષ્યવેધક-રાર્થપૂર્ણ ઉપહાસનું અને વલણવિશિષ્ટતા તે વ્યકિતજીવનની હિતચિંતા અંગેની. પણ, મુનશીની સૂઝ-શકિત કેવળ નાટયકસબની પ્રયુકિતમાં રાચી રહી છે એમ છેક નથી. ઊલટું, નાનાલાલની શ્રેયોલક્ષી પણ કવિતાગળી જીવનભાવનાના અતિરેક કરતાં મુનશી પોતાનાં છટાદાર પ્રેયોલક્ષી મંતવ્યોથી ભાવકચિત્તને અર્થસાધક રીતે અભિભૂત કરતા રહે છે એમાં તેમની વિષયાનુસારી માવજત તેમ નાટયાવશ્યક તરકીબની ગણના ગૌણ ઠરશે નહિ.

આમ, મુનશીના નાટયવિવેકની ઉજમાળી બાજુ તે સામગ્રીસહજ રસમાવજત. એટલે, સંસારમાં ગંભીરતા જેવું કાંઈ હાસ્યાસ્પદ નથી અને ઉપહાસ જેવું કાંઈ ગંભીર નથી એમ માનતા-મનાવતા મુનશી સામાજિક નાટકોમાં વ્યકિતવળગ્યા-વિચારવળગ્યા ગાંભીર્યદંભનો ઉપહાસ ગોઠવે છે છતાં, પૌરાણિક નાટયજગતમાં તેઓ ગાંભીર્યનો ઉપહાસ નથી પ્રયોજતા, એટલા માટે કે આ સ્વાભાવિક ગંભીરતામાં મુનશીને ડોળઘાલુ ચોખલિયાવેડા જણાયા નહિ હોય. દૂરવર્તી અને સંદિગ્ધ સ્થળકાળના જીવનવ્યવહારમાં વણાયેલી મનગમતા આદર્શ પરત્વેની ફનાખોરી વા ગાંભીર્યનિષ્ઠાનો નાટયક્ષમ રસોત્પાદકતા અર્થે ઉપયોગ કરતા રહેવા છતાં અતિરેક વર્તાય ત્યાં તેઓ સ્વસ્થ મતનિર્દેશ કરવાનું ચૂકયા જણાશે નહિ.

મુનશીના ભાવનાવણાટથી ઊલટપક્ષે, પ્રખ્યાત પાત્રસૃષ્ટિ તેમ જ ઈતિહાસના વાતાવરણ વિશે આરોપાયેલું નાનાલાલીય ભાવનાગાન અતિરેકભર્યું અને ઉત્કટ લાગવાનું. વળી, ઈતિહાસસામગ્રીની નાટયમાવજત અંગે કવિમતે અગ્રતા બક્ષી છે સત્યસાતત્યને, વિશેષ તો

ઈતિવૃત્તના પ્રસંગ-સાતત્યને. મુનશી અલ્પખ્યાત સામગ્રીમાં પોતાની ચિત્તસ્થિતિની કે સમકાલીન સમયરંગની સંસ્કારછાપ ઝીલે છે અવશ્ય, પરંતુ ઈતિહાસ-પુરાણની સામગ્રી વિશે મુનશીની પ્રધાન નેમ હોય છે જીવંત પાત્રચિત્રણ તથા નાટયોચિત રસાનિષ્પત્તિ અંગેની. એટલે, નાનાલાલે 'અસત્યના ધજાગરા' તરીકે ઓળખાવી હીણી કહેલી કલ્પનોત્થ નાટયમાવજતની રસાત્મકતા તે જ જાણે મુનશી શૈલીની સિદ્ધિ.

નાનાલાલ-મુનશીનાં સમકાલીન નાટકો અંગેની ભાવનાસૃષ્ટ તથા રસાનુભૂતિ વિશેનો ભેદ કેવળ આટલા પૂરતો નથી. નાટયશૈલીમાં સૌ પ્રથમ સાદ્યંત કાવ્યબાની પ્રયોજતાં કવિશ્રીનાં નાટયદૃશ્યોમાં અભિનયાનુકૂલ વાક્છટા ઊપસી આવી છે. તેમ પદ્યનાટયકારોને તેમાં વણાતી આવેલી કાવ્યરંગી ભાષાલઢણમાંથી પ્રયોગશીલતા પેટે માર્ગદર્શન મળી શકે ખરું. જીવંત પાત્રચિત્રણની પડખે ઊભી રહે, તેને પૂરક નીવડે એવી સંવાદછટાનું અને સાદ્યંત ગદ્યશૈલીનું સામર્થ્ય દાખવ્યું મુનશીએ. રણછોડભાઈથી રમણભાઈ પર્યંતના, લખાતા ગદ્યના પાંડિત્યપૂર્ણ આવિષ્કારને અવગણી, રોજિંદી ભાષાલઢણ તથા બોલચાલના શબ્દોની વાતચીત શૈલીથી સામાજિક નાટકોમાં વિષય-વાતાવરણની સ્વાભાવિકતાને તેમ પાત્ર-પ્રસંગની હાસ્યોપકારકતાને મુનશીએ જાણે મોકળાશ કરી આપી. પ્રોફેસરથી પેમલી સુધીનાં વિવિધ સામાજિક થરનાં પાત્રોના ઉદ્ગારોમાં બંધબેસતી રીતે, અંગ્રેજી વાકયરચના તથા તેવી રચનાની છાંટવાળી વાક્છટાનો વા ગ્રામીણ બોલી તથા તળપદા લઢણ-લહેકાનો એકસરખી સાહજિકતાથી અને ઔચિત્યબુદ્ધિથી ઉપયોગ થવાથી મુનશી શૈલીમાં અર્થસાધકતા તથા નાટયાનુકૂળતા અંગેની ગુજરાતી ભાષાની બળકટતા પણ દેખાઈ. ગદ્યની ભાવાભિવ્યકિત તથા અભિનયોચિત નાટયછટાનું પોતાનું કલમસામર્થ્ય તેમણે દાખવ્યું પોતાનાં ઔર્વથી યયાતિ સુધીનાં પુરાણકાલીન પાત્રોની ઉકિતઓમાં. પ્રતાપી પાત્રસ્વભાવ, ગાંભીર્યનિષ્ઠા કે ભાવનાની ગહનતા ઝીલતી-ઉપસાવતી, કયાંક આર્ષવાણીની ભવ્યતાથી છંટાયેલી, કયાંક કાવ્યમયતાના ઉન્મેષથી રંગાયેલી વાક્છટા મુનશીના સંવાદકસબનું આકર્ષણ ગણાશે ખરું, પણ વાચ્યાર્થની આ સઘન અભિવ્યકિત તેમની નાટયકૃતિઓના અશિથિલ નાટયતત્ત્વને સંપુષ્ટ કરતી આવે છે એ વિશેષ મહત્ત્વનું લેખાય. નિરર્થક વાચાળતા ટાળી, મુનશી પોતાના વકતવ્યની અસંદિગ્ધ અને નાટયપર્યાપ્ત રજૂઆત કરી શકયા તે કદાચ વાગ્મિતાસહજ તર્કમયતા અને દલીલબાજીની સિદ્ધહસ્તતાના કારણે; એટલે નાટયકાર મુનશીની યશદા કારકિર્દીના અભ્યાસમાં વાચ્યાર્થ-અભિનેયાર્થ સિદ્ધ કરતા સંવાદ-ઉપાદાનની સફળતા પણ વિશેષ લક્ષ માગશે.

ટૂંકમાં, મુનશીની નાટયકારકિર્દી સાથે ગદ્યપ્રધાન તથા અભિનેય અર્વાચીન નાટકનો યશસ્વી પ્રારંભ સાંકળી લેવાય તો આ અર્વાચીન અગ્રણીનું સમગ્ર મહત્ત્વ સમજાઈ રહે.

તેર

નટ–નાટ્યકાર

૧૯૨૫ની આસપાસના અરસામાં ગુજરાતી નાટયસાહિત્યના તખતા પર, કાવ્યપ્રચુર ભાવનાટકનો નવોન્મેષ દાખવતા નાનાલાલ, વ્યવસાયી નાટયરીતિમાં સ્વસૂઝ મુજબનો મરોડ કાઢવા મથતા રમણુલાલ વસંતલાલ દેસાઈ, પાશ્ચાત્ય નમૂનાના એકાંકીબંધને સ્વકીય સૂઝ-શૈલી વડે ચકાસતા ઉમરવાડિયા-પંડયા અને અર્વાચીનતાનો પ્રથમ સબળ આવિષ્કાર ઝીલતા કનૈયાલાલ મુનશી જેવા વિવિધ અદાકારી દાખવતા હોઈ વીસમી સદીની વીસીનો દશકો અત્યંત મહત્ત્વનો ઠરતો આવે છે. આ વેળા, આવા નામી તથા નાના નાટયકારોની ભીડમાંથી, પોતાની વિચક્ષણ છટા વડે નેપથ્યમાંથી યુકિતપૂર્વક આગળ આવી પ્રથમ પ્રવેશે સૌને આંજી દેનાર નાયક નાટયકાર શ્રી. ચન્દ્રવદન ચીમનલાલ મહેતા મુનશી સાથે બીજા અશ્વિની ગણાય. પરંપરા તથા અનુકરણના રોગથી પીડાતા ગુજરાતી નાટકની સ્થૂળ પણ દુર્બળ કાયામાં બટુભાઈ તેમ જ યશવંત પંડયાના એકાંકી-પ્રયત્નોથી કૃત્રિમ શ્વાસોચ્છ્વાસનો સંચાર થતો જણાયો ખરો; પરંતુ નિસ્તેજ દરદી સચેત બની, બેઠો થાય એવી આશા બંધાય છે મુનશી-મહેતાના સમભાવયુકત નિદાનની તથા નિષ્ણાતબુદ્ધિની માવજત પછી. તેમની પૂર્વેના અનેક બાહ્યોપચારને અવગણી તેમણે હાથ ધરેલી આંતરિક સ્વાસ્થ્ય સુધારવાની ચિકિત્સાને પરિણામે લગભગ મરણોન્મુખ દરદી કેવળ જીવે છે એટલું જ નહિ, જાણે કાયાકલ્પ કરી, નવે અવતારે યશાયુષની હૈયાધારણ બંધાવે છે.

પોતાના પુરોગામીઓના રંગભૂમિ-છીછને મૂળમાંથી ડામી તથા પોતાના સમકાલીનોમાં બહુધા અવ્યકત રહેલી રંગભૂમિસભાનતાને ઉત્કટતાથી સંકોરી, અનેકવિધ વ્યવસાયી અનિષ્ટોથી દુર્ગતિ પામતી જતી રંગભૂમિ સામે નિર્વેતન કલાશોખીન અભિનયની રચનાત્મક પ્રવૃત્તિ આદરી, મહેતાએ નાટક તથા રંગભૂમિને આરંભથી પોતાની કારકિર્દીનાં ધ્રુવબિંદુ બનાવ્યાં. રંગભૂમિઅવતરણ વિના નાટયરૂપની સાર્થકતા અસિદ્ધ રહે એ પંડિતવિદિત હકીકતનું કેવળ જોરશોરથી શબ્દાળુ પુનઃસમર્થન કરવાને બદલે અર્વાચીન નાટકને રંગભૂમિનિશ્રામાં પાંગરતું કરવા માટે તેમણે જાતે નાટકો લખ્યાં એમ નહિ, સ્વરચિત નાટકો જાતે ભજવવા-ભજવાવવાનો નવો અર્થસાધક કીમિયો અજમાવ્યો. નવી પરંપરાની જડ નાખવાનું ચન્દ્રવદન મહેતા માટે પ્રમાણમાં સુકર થઈ પડયું તે નાટક અંગેના તેમના લોહીસંસ્કારો, સ્વયંસ્ફુરિત અભિનયસૂઝ અને કેળવાતી જતી નિષ્ણાતબુદ્ધિના કારણે.

તેમની પ્રથમ કૃતિ ‘આગગાડી’ (૧૯૩૪) તે જાણે પ્રથમ ગુજરાતી વાસ્તવલક્ષી નાટક. પોતે જે રેલવેજગતમાં ઊછર્યા છે તે પ્રત્યેની સર્જકસહજ વફાદારીના કારણે ઉપયુકત થઈ

વિષયલક્ષી નવીનતાને ગૌણ ગણાવી, નાટ્યાંગભૂત સ્વાભાવિકતા તથા તાદૃશતાને તેઓ ગુણવિશેષ ઠરાવતા જણાય છે.* ઈતિહાસપુરાણનાં પ્રખ્યાત વા પ્રતાપી પાત્રોને કે સમકાલીન જીવનનાં શિક્ષિત-સંસ્કારી પાત્રોને નાયકપદે સ્થાપવાની પરંપરા છાંડી, સાવ અપરિચિત શ્રમજીવી બાધરને કેન્દ્રમાં રાખી વસ્તુમાળખું ગોઠવવામાં તેમની નેમ હશે તેમની પૂર્વે કેવળ ઉપહાસોપયોગી નીવડેલા નીચલા થરના અને કાંઈક તિરસ્કૃત મનાયેલા માનવસમૂહના વિષાદની નાટ્યાભિવ્યક્તિ સાધવાની. એ અંગે પ્રથમ પ્રયત્ને ઉત્સાહી નાટ્યલેખકને સુશ્લિષ્ટ નાટ્યનિયોજન હાથવગું ન બન્યું હોય તે નવાઈજનક નહિ લાગે. વળી, વિષયમાંડણીમાં જોવા મળતા નાટ્યેતર પ્રસંગગુંફન અંગે તેમનો હેતુ, પોતે નિકટથી જોયેલા આગગાડીજગતનું માહિતીપૂર્ણ ચિત્ર દોરી તેમાંથી કરુણ વિશેની ભૂમિકા ઉપસાવવાનો હોય એમ બને. આગ-જગના ચામડીના ધોરણે રચાયેલા વર્ગો પૈકી 'સી-કલાસ' નો પ્રતિનિધિ બાધર મુખ્ય પાત્ર હોવા છતાં તેને સીધી રીતે ન સ્પર્શતાં પાત્રો-પ્રસંગો વસ્તુપ્રવાહમાં ગોઠવાતાં આવે છે તે આ કારણે કદાચ. વળી, આ મહેનતકશ વર્ગની આંતરિક અસંતોષ-બરાદરી,[1] પ્રવાસીઓની હાડમારી તથા નોકરશાહીની જોહુકમી,[2] અમલદારી આપખુદી,[3] ખુદાબક્ષોની સમસ્યા[4] તથા પ્લેટફોર્મ જગતની માનવતાના પડછે વહીવટ-વ્યવસ્થાની અરાજકતાનાં[5] ચિત્રો દ્વારા મહેતાએ પોતાના સ્વાનુભવ-અવલોકનનો તંતોતંત લાભ લેવા ઉપરાંત પ્રસ્તુત અવાંતર આયોજનની હાસ્યોત્પાદકતા તેમ તખતાલાયકીનો પણ પૂરો ખ્યાલ રાખ્યો જણાશે. આથી અં. ૧, પ્ર. ૧ના બાધરજીની કોટડીના કુટુંબજીવનના વસ્તુતંતુનું અનુસંધાન મળે[6] છે છેક અં. ૩ના પ્ર. ૨ તથા પ્ર. ૩માં. પરંતુ વસ્તુલક્ષી સળંગસૂત્રતામાં બાધારૂપ બનતા જણાતાં, ઉપર-ઉલ્લેખ્યાં પાત્ર-પ્રસંગના નાટ્યનિયોજનથી વિષયસુલભ બનતા વિરોધ-વૈવિધ્યના વાતાવરણમાં નાયકપાત્રની કરુણતા અર્થસાધક બનતી આવે છે. વાસ્તવ-જીવનના પ્રસંગોનાં ગતિ તથા ક્રમ સંક્ષિપ્ત નાટક-ફલક વિશે આલેખવાની કુદરતી મર્યાદાને કારણે નાટ્યકાર કાળમાન સાથે અનિવાર્ય રીતે છૂટ લેતો આવે છે. બાધરના જીવનમાં જે મોડંવહેલું બનત—બનત અવશ્ય—તેને ત્રણ-અંકીની વસ્તુમર્યાદામાં ગોઠવવાનું મહેતાનું નિયોજન આનું ઉદાહરણ ગણાય ખરું; પરંતુ, પતિ પત્ની તથા પુત્ર તેમ જ એકની એક ગાય એમ આગવાળાનું આખું કુટુંબ આગગાડી ભરખી જાય

* 'ખરું કહું છું, મેં કશું જ નવું કર્યું નથી. દેવદેવી જેવાં રાજારાણીના પ્રણયજીવનમાં જ કૃત્રિમ રીતે રસ લેવાને પ્રાચીન કાળથી ટેવાતા આવેલા આપણે આપણા જીવનને સ્પર્શતી, આપણી જાતને લાગતીવળગતી વસ્તુઓ તરફ હજી નજર જ નથી દોડાવી એટલે નવાઈ લાગે છે.' 'ચન્દ્રક સ્વીકારતાં'; પૃ. ૧૬૧.

(૧) અં. ૧, પ્ર. ૨. (૨) અં. ૧, પ્રઃ ૩. (૩) અં. ૨, પ્ર. ૧. (૪) અં. ૨, પ્ર. ૨. (૫) અં. ૨, પ્ર. ૩. (૬) ઉમેરો ૩, પૃ. ૧૬૩.

એમાં આર્થિક માળખાંની અરાજકતા તથા વ્યક્તિજીવનની વેદનાનું નાટયચિત્રણ હોવા છતાં ચારેય સભ્યોના એકસામટાં-કાંઈક આકસ્મિક મૃત્યુ અંગે નાટકાંતે કરુણના વિપર્યાસની ફરિયાદ થતી રહેવાની. આમાં, આગ-સૃષ્ટિના ગૌણ વસ્તુપ્રસંગોની ગૂંથણીને લક્ષમાં લેતાં આ ફરિયાદ વિશેષ વજનદાર લાગવાની, કેમ કે બાધરના પ્રમુખપાત્રને પ્રત્યક્ષ રીતે ન સ્પર્શતા પ્રસંગો વેગળા રાખ્યા હોત, તો તેના જીવનની કરુણ ઘટનાનાં ગતિ-ક્રમની વ્યવસ્થિતિ નાટયસિદ્ધ નીવડી શકી હોત એવું સૂચન કરવાની લાલચ થાય ખરી, પણ નાટયકારના હેતુના ઉપલક્ષ્યમાં 'આગગાડી'ને ગ્રીક પ્રકારની 'ટ્રેજેડી' તરીકે નહિ પરંતુ આપણા પ્રજાકીય વ્યવહારની—સામૂહિક તંત્રની અમાનુષી જડતાનું હાસ્ય-કરુણના રંગમિશ્રણથી રસપ્રદ તેમ સમભાવભર્યું ચિત્ર આલેખતી ગંભીર કટાક્ષિકા તરીકે મૂલવવાનું સુસંગત લાગશે. એ અતિ-વાસ્તવિક ચિત્રમાં કરુણના રંગોની ભભક ઊપસી આવે છે—એમાં મહેતાના સ્વાનુભવપ્રેર્યા પ્રત્યાઘાતનો ઉગ્ર આવિષ્કાર પણ નકારી શકાશે નહિ. આમ, બાધરને કરુણ કથાના નાયક જેવું-જેટલું મહત્ત્વ બક્ષવા કરતાં રેલસૃષ્ટિની વિષમતાની અભિવ્યક્તિ અંગેના નૈમિત્તિક પાત્ર તરીકે તેની ઉપયોગિતા સ્વીકારવાની રહેશે. નાટયવિધાનમાં અશિથિલ વસ્તુગુંફન તથા જીવંત પાત્રચિત્રણની સરખામણીમાં પાત્રબાહુલ્ય તથા ઘટનાપ્રાચુર્યનું વર્ચસ જણાય છે તે આ કારણે—તેથી મુખ્ય વસ્તુપ્રસંગોના વિષાદ તથા કરુણ અને ઈતર પ્રસંગપૂરણીના હાસ્ય તથા કટાક્ષની રંગમેળવણીથી આગ-જગતનું પ્રથમ માહિતીપૂર્ણ નાટયચિત્ર રોચક અચૂક લાગશે. આ ઉપરાંત, બાધર અંગેના વિષાદમૂલક વસ્તુતંતુની ઉપચયોચિત પરાકોટી ઘટ્ટ તથા ઘેરી બની રહી છે, એમાં પ્રથમ પ્રયાસની સ્વાભાવિક કલમ-મર્યાદા સાથે મુખ્ય વિચાર કરવાનો રહેશે મહેતાની રંગભૂમિ-સભાનતાનો.* અભિનયના પ્રાણભૂત તત્ત્વથી નાટકનો આત્મા રંગભૂમિ પર મહોરી ઊઠે એવી વસ્તુમાંડણી તે આ અભિનય-શોખીનની શૈલી-વિશેષતા. આ પૂર્વેની નાટયલખાવટની પરંપરાના અનુસંધાનમાં અર્વાચીન નાટયારંભ વેળા પ્રથમ કૃતિથી અગ્રેસર રહેતી મહેતાની શૈલીની આ ગુણવત્તા નોંધપાત્ર ગણવી રહી.

આમ, કાર્યકારણના વસ્તુસંબંધથી મુખ્ય પ્રવાહ સાથે નહિ સંકળાયેલા પ્રવેશો ૨, ૫ તથા ૭ ભજવણીની સાનુકૂળતા પેટે વચમાં "દશ્ય બદલવા માટે .... પૂરતાં વખતનાં રાખેલાં" હોઈ નાટયસાર્થક લાગ્યા વિના નહિ રહે. વળી, અં. ૧, પ્ર. ૧ની રંગભૂમિ-રજૂઆત અડધો અડધ ટૂંકાવી શિથિલતા ટાળી શકવા અંગે તેમણે પોતે સૂચન કરેલું છે. અભિનયની વિશિષ્ટ રસ-રંગત બહેલાવવા ખાસ લખાયેલા પ્લેટફોર્મ પ્રવેશ§ તદ્દગત સ્થૂલ હાસ્યાતિરેક અને

*'આ નાટક લખ્યું છે ભજવવા માટે જ.' 'જરી વરાળ'; પૃ. ૧૬.
§ અં. ૨, પ્ર. ૩.

વિનોદ-વિલાસના કારણે સમાપનના મોકાના અંતિમ કરુણને કથળાવે વા વિકૃત કરી મૂકે કદાચ એવી શંકાને લેખકના લગભગ એવા જ સ્વાનુભવનું સમર્થન મળ્યું હોઈ, 'પ્લેટફોર્મના પ્રવેશના અંતમાં ભૈયાજીએ સમાલી લેવાનું છે'* એવો સૂચક નિર્દેશ પણ કર્તાપક્ષે કરાયો છે. 'છેલ્લા પ્રવેશને જરા ઓછો કરુણ અને વધારે સચોટ બનાવવા' ભજવણી વખતે ટૂંકાવવા અંગેનું માર્ગદર્શન અપાયું છે 'ઉમેરો ૧' માં.§ એટલે આ બીજી ખૂબી, કે નાટકનો અહીં સાહિત્યપક્ષે તેમ રંગભૂમિપક્ષે એમ દ્વિવિધ રીતે વિચાર થયો છે અને પાઠફેર પણ મળતો થયો છે. મહેતા પૂર્વેની પેઢી-પરંપરાના ઉપલક્ષ્યમાં આમાં વિશેષ મહત્ત્વ છે તે પોતે લખેલા નાટકમાં રંગભૂમિ-જોગી છૂટછાટ મૂકવાની-મૂકી આપવાની મન-મોકળાશની પહેલનું. એટલે સરવાળે, પ્રસ્તુત નાટકના દૃશ્ય તથા પાઠ્ય રસાસ્વાદ વિશે કેટલોક તાત્ત્વિક ફેર પણ પડ્યા વિના નહિ રહે; છતાં પાત્રભેદ, પ્રસંગભેદ તથા વસ્તુભેદ નિમિત્તે સ્ફુટ થતા આવતા રસવૈવિધ્યના નાટ્યાસ્વાદ અંગે કોઈ રુચિબાધ નડશે નહિ. સાથે, નિકટવર્તી અવલોકન, અંગત અનુભવ તથા હકીકતના રંગથી ભર્યાભાદર્યા લાગતા 'આગગાડી' જગતના વાતાવરણની તાદૃશતા બહેલાવવા પ્રયોજાયેલી જાતિભેદ, વર્ણભેદ, વ્યવસાયભેદ તથા સ્થળભેદ મુજબની વિવિધ સંવાદછટાની લક્ષ્યસિદ્ધિ તે જાણે આ બેવડી રસનિષ્પત્તિ જ.

પોતાની કૃતિમાં 'અજુગતું' વા 'વધારે પડતું' કાંઈ નથી એવું કર્તા-મંતવ્ય, વાદની 'ચૂંથણી'થી વેગળા રહેતા નાટ્યવિષય પરત્વે તો ખરું, પરંતુ નાટ્યવિધાન પરત્વે પણ સમભાવી પ્રેક્ષક-વાચકને વાજબી લાગવાનું; નાટકના અતિ-કરુણ વિશે પણ એમાંથી અર્ધું સમાધાન મળી રહેવાનું !

નવતર નાટ્યવિષય, જીવતી-મરતી વાસ્તવદૃષ્ટિ તથા તેના તખનાલાયક રચનાવિધાનમાં પ્રથમ નાટ્યપ્રયાસે વ્યક્ત થયેલી મહેતાની નાટ્યનિષ્ણાતબુદ્ધિને ગુજરાતે સમયસર પુરસ્કારી તે, ૩૭ના 'નર્મદ સુવર્ણચન્દ્રક'ના પ્રદાન દ્વારા.

તેમના વિષયનાવીન્ય તથા વાસ્તવપરાયણતાની વિશેષ પ્રતીતિ મળે છે એ જ વર્ષે પ્રગટતા '<u>નાગાબાવા</u>' (૧૯૩૭)માં. આગ-જગત જેટલા જ ઉપેક્ષિત અને તેથીય વિશેષ તિરસ્કૃત ભિખારી-જગતના સામાન્ય મનાતા પાત્રને નાયકપદે સ્થાપવાના નાટ્યકાર્યમાં નવા માનવતાવાદી ઉન્મેષનો પ્રતિઘોષ જણાશે પૂર્વવત્ પરંતુ આમાં મહત્ત્વનો ફેર નોંધાય છે નાટ્યવિષયની સહેતુક વ્યવસ્થિતિ અંગે. વિવિધતાસભર ભિખારી જગતના સંચાલક

---

* ઉમેરો ૩, પૃ. ૧૬૬.

§ પૃ. ૧૬૪.

જેવા બાદશાહના પાત્રના નાટયોચિત વિરોધાર્થે પ્રયોજાયેલાં પાત્રો પૈકી શ્રીમંત-જગતના પ્રતિનિધિ તે નગરશેઠ તથા તિલકકુમાર અને કડીરૂપ પાત્રો તે માધવ તથા ગોપી. ગાંડાનો ઢોંગ-વેશ સજી, ધનસંગ્રહ કરી, પોતાની પુત્રીને, બિનલાયક પરંતુ શ્રીમંત તિલક સાથે પરણાવી વૈરતૃપ્તિ સાધવાના નાટયસ્થ હેતુનું કાર્યસાધક પાત્ર તે ગોપી, જ્યારે માધવની ઉપયોગિતા છે વસ્તુ-સમાપન અંગે. તિલકકુમાર, શેઠનું નહિ પરંતુ શેઠાણી તથા મહંતના સંસર્ગનું સંતાન છે એવા ઘટસ્ફોટથી આવી પડતા બાદશાહના ખરેખરા ગાંડપણથી, મહંતના ઝેરી પ્રસાદ વડે ગોઠવાયેલા તિલકકુમારના વિધિહાસોચિત મૃત્યુથી તથા ગોપી-માધવના પ્રણયપ્રેરિત લગ્નથી નાટયવસ્તુનું સમાપન મળી રહેવાનું, પરંતુ તદર્થે પ્રયોજાયેલો નાટય-ઉત્તરાર્ધ પ્રસંગપ્રચુર તથા ઉપચય ઝડપી કે આકસ્મિક લાગવાનો સંભવ ખરો પરંતુ વિષયતંતુની સઘળી વસ્તુસાંધનો દીર્ઘસૂત્રી ક્રમિક નાટય-પ્રસ્તાર ગોઠવવાની રૂઢ શૈલીથી જુદી પડતી શૈલીની એ વિશેષતા ગણાય કદાચ. વિષયવાર્તાનો ઘટનાક્રમ જાળવતા પરંતુ નાટયનિરર્થક જણાતા પ્રસંગો પડતા મૂકી, કેવળ નાટયાંશોને કાર્યકારણના માળખામાં ગૂંથી નિર્ધારિત અંત સિદ્ધ કરવામાં તેમને ગ્રાહ્ય-અગ્રાહ્યનો કલાવિવેક પણ દાખવ્યો કહેવાય. નાયકપાત્રના જીવનસંદર્ભમાં વિષયોપકારક બની રહેતા અને વસ્તુસંદર્ભમાં નાટયોપકારક નીવડતા, બાદશાહના મોતન સાથેના ભૂતકાલીન કરુણ પ્રણયકિસ્સાના નાટયનિયોજનમાં સ્વપ્નાવસ્થાનું નવતર અને અભિનેય મોકાવાળું પ્રસંગાયોજન તે તેમની ઘડાતી આવતી સ્વકીય વિશિષ્ટતાનો અણસારો જાણે !

છ પ્રવેશના દ્વિઅંકી નાટયવિધાનમાં પ્રસંગનિરૂપણ જેવો-જેટલો પાત્રચિત્રણને લાભ મળ્યો નથી એવી ફરિયાદ વિશે નાટયવસ્તુનો ભાર ઉઠાવતા પ્રમુખપાત્ર બાદશાહનો કદાચ અપવાદ રાખી શકાય. પૂર્વ જીવનની કરુણતા અને વર્તમાન જીવનનો અસંતોષ, છદ્મવેશની રહસ્યમયી લીલા અને ભિખારી જગતનું સહેતુક તંત્ર-સંચાલન, અન્યાય-ડંશ પેટેના ન્યાય-આગ્રહ અંગેની અન્યાય્ય પ્રયુક્તિ, પુત્રીને પ્યાદા તરીકે ઉપયોગમાં લેવાની અમલ-વ્યાકુળ નિષ્ઠુરતા તથા માનસિક સમતુલા જોખમાવતી આખરી આઘાત-નિષ્ફળતા: આમ, પોતાની પૂર્વેની ગુજરાતી નાટકની પાત્રસૃષ્ટિ કરતાં પાત્રાલેખની અનોખી ભાત પાડતા બાદશાહનાં વિવિધ પાત્ર-પાસાંનો નાટયાવિષ્કાર સિદ્ધ થયો કહેવાય. વિશેષમાં, અન્ય પૂરક-પોષક પાત્રયોજના નિમિત્તે ઊપસી આવતી વિષયનિરૂપણની ઝીણી ખૂબીઓ તથા તજ્જન્ય નાટયક્ષમતા આસ્વાદ્ય બને છે તે આ પાત્રવિશેષ બાદશાહના ઉપલક્ષ્યમાં જ. તેની વૈરવ્યાકુળતાના પાત્રસ્વભાવમાંથી નાટકનું વિષયબીજ મળી રહે છે એ તો ખરું, પરંતુ વર્ગ-પ્રતિનિધિના પ્રતીક તરીકે નગરશેઠ સાથે તથા જીવંત પાત્ર તરીકે

વૃત્તિ-પ્રવૃત્તિની બાબતમાં માધવ સાથે બાદશાહનું મુખ્ય પાત્ર નાટ્યાવશ્યક વિરોધ ઉપસાવી આપે છે. આર્થિક અન્યાયના અંગત વેરના વિકૃત સંતોષ અર્થે, સામાજિક અન્યાય લાદતા તિલક-ગોપીના અનિચ્છા-લગ્ન વિશેના બાદશાહના આગ્રહમાં વસ્તુનિક્ષેપ અને એ બંને અન્યાયો દૂર કરવા કટિબદ્ધ થતા માધવ સાથે પ્રયોજાયેલા ગોપીના ઇચ્છા-લગ્નમાં વસ્તુસમાપન એમ રસલક્ષી સળંગસૂત્રતા પણ જડી રહેવાની. પિતાને હાથે પુત્રીને થતા અન્યાયમાં મુખ્ય નાટ્ય-ગૂંચ અને પિતાને હાથે થતા પુત્રના મૃત્યુમાં આખરી વિષય-ઉકેલ, એ નાટ્યનિયોજનથી અંતિમ વિધિહાસને કવિ-ન્યાયની અર્થક્ષમતાનો લાભ મળ્યો ગણાય.

તેમની વ્યંગસભર, મર્માળી, સશ્લેષ શૈલી અને લોકલઢણવાળી ભાષાછટા નાટકના વાસ્તવાશ્રયી વાતાવરણ અને નાટ્યકારના કટાક્ષલક્ષી હેતુ બંનેને ઉપકારક નીવડતી આવે છે; એ રીતે ભિખારી-જગતની તાદૃશ રંગત જમાવવાનો તથા નાટકની તખતાલાયકી ખીલવવાનો હેતુ લક્ષમાં લેતાં લોકઢાળનાં છ ગીત-ભજન તદ્દન નાટ્ય-નિરર્થક નહિ લાગે. મુનશીથી ઊલટું, મહેતા આ પ્રકારે છૂટી કવિતાના નિમિત્તે ગીત-ભજન ગોઠવતા રહે છે તેમાં એક ખાસિયત તે કોઈ પણ ઉપાદાન વડે કૃતિની રંગભૂમિ-રજૂઆત બહેલાવવાની શૈલીવિષયક સભાનતાની અને બીજી ખાસિયત તે કવિતા કરતા રહેવાના તેમના સ્વભાવની. 'આગગાડી' માં કર્તાએ ઈરાદાપૂર્વક આગ-સૃષ્ટિનું સમગ્ર ચિત્ર ઉપસાવ્યું ન હતું; અહીં 'છાંટો દયા' * માં આલેખાયેલી ભિખારી-જગતની ખૂબી-ખામી અને અવલોકન-છાપ સમગ્ર રીતે નાટ્યાવિષ્કાર પામી નથી—એ અંગે નાટ્યકાર કરતાં નાટ્યબંધની મર્યાદાઓનો સૌ પહેલો વિચાર કરવો પડે. આવી કીમતી વિષયસામગ્રીમાંથી ભિખારીઓની આર્થિક-સામાજિક વિષમતાનું વિચારપ્રેરક સમસ્યાનાટક લખી શકાયું હોત એવો વિકલ્પ-વિચાર દાખવવા કરતાં, પૂર્વે અસ્પૃશ્ય રહેલી—વણખેડાયેલી વાસ્તવસૃષ્ટિના અભિનવ પાત્ર બાદશાહ અને તે અંગે પ્રયોજાયેલી નાટ્યમયતાની રોચકતા તપાસવી જોઈએ.

મહેતાની ઘણી રીતે સામ્ય ધરાવતી આ બે કારકિર્દી-પ્રારંભની કૃતિઓ કેવળ ગુજરાતી નાટક-પરંપરાથી નહિ, પરંતુ નાનાલાલ—અને કંઈક અંશે મુનશી પણ—જેવા સમકાલીનોથી આત્યંતિક રીતે જુદી પડતી આવે છે તે પાત્રસૃષ્ટિ, નાટ્યજગત, શૈલી-પ્રયોજન તથા દૃષ્ટિબિંદુના ધ્રુવબિંદુભેદ નિમિત્તે. નાનાલાલનાં ગિરિશૃંગો, આશ્રમો, વસન્તચોક, વન-ઉપવન, સાગરકિનારા અને ત્રિલોકની રંગદર્શી સૃષ્ટિનાં અદેહી-અપારચિત

---

* નાટકની પ્રસ્તાવના.

પાત્રોનાં કવિતા-નીતરતાં આદર્શગાન એકબાજુ, બીજી બાજુ નિકટવર્તી પરિચયથી વંચિત રહેલી આગસૃષ્ટિ તથા ભિખારીસૃષ્ટિના બેળેબેળે જિવાતા કરુણ જીવનની વાસ્તવ-વિષમતા; બે સમકાલીનોના નાટયલેખનમાં આમ ઘણું છેટું પડી ગયું કહેવાય. મુનશીનાં સામાજિક નાટકોથી નિરાળી રીતે, સ્વાનુભવ તથા હકીકતની મિલાવટવાળાં, જાણેલા-જીવેલા જીવનનાં અતિ-વાસ્તવિક નાટકો તેમણે લખ્યાં એ પણ એક નવતર પહેલ. એ રીતે, સામાજિક-આર્થિક અન્યાયનો નાટય-ચિતાર મળતો થવાથી ગુજરાતી નાટક વાસ્તવાભિમુખ બનવા ઉપરાંત, રંગભૂમિને સમાજોપયોગી પ્રવૃત્તિ તરીકેનો જવાબદારીભર્યો મોભો પણ મળતો આવે છે.

જેમ જાહેર જીવનની વ્યવહાર વિષમતા અંગે તેમ વ્યકિતજીવનની લાગણીની અંગતતા વિશે પણ મહેતા-પૂર્વે નાટય-પ્રયાસ થયા નહિ જણાય; એટલે નવી ઢબના ચરિત્રાત્મક નાટક 'નર્મદ' (૧૯૩૭)થી વાસ્તવલક્ષી નાટકોનું મહેતા-પ્રસ્થાન રોચક વૈવિધ્ય દાખવતું આવે છે. નર્મદશતાબ્દીનો પ્રસંગ, વિશ્વનાથ ભટ્ટનું 'વીર નર્મદ' પુસ્તક તથા નાયક પાત્ર અને નાટયકાર અંગે જોસ્સાપ્રેરક, બંડખોર, ઉલ્લાસપરાયણ વ્યકિતત્વસામ્ય—આ સાથે મહેતાના નવીનતાપ્રેમનો મેળ ગોઠવવાથી એક વિશિષ્ટ મર્દનું વિશિષ્ટ જીવનનાટક ગુજરાતીમાં મળી આવે છે: 'નર્મદ આજના જમાનાથી પણ કેટલો બધો આગળ હતો? ...... અત્યારે પણ ગુજરાતને નર્મદની એટલીજ જરૂર છે'* એવી ઉત્કંઠા પણ નાયક-પસંદગી અને વીરોચિત અંજલિમાં પ્રેરણારૂપ ખરી.

વ્યકિતજીવનમાંથી સામાન્ય રીતે સમગ્ર અસ્તિત્વને હચમચાવી મૂકતા સંઘર્ષમૂલક નાટયક્ષમ પ્રસંગો ગણ્યાગાંઠયા સાંપડે એમ બને, પરંતુ આ સૂરતી યોદ્ધાનો સારોય જીવન-સંગ્રામ અથડામણોથી ભરપૂર હોઈ, નાટયાવશ્યક પ્રસંગોની ચૂંટણી-ગૂંથણી કસોટીકારક નીવડયા વિના ન રહે. જોકે, મહેતાને નર્મદના વ્યકિતત્વપરિચયના પોતાની પૂર્વેના પ્રયત્નોમાં કેવળ નવો ઉમેરો કરવો નથી એટલે તેમણે નર્મદની નાટયમય જીવનલીલામાંથી કેટલુંક જતું કરવાની, કેટલુંક જાળવવાની નાટયવિધાનની પ્રાથમિક મુશ્કેલીનો વિચાર કરી, તેના બહુરંગી વ્યકિતત્વના અર્કરૂપ સ્વત્વપરાયણતાને નાટયસિદ્ધ કરવાની નેમ રાખી હોવી જોઈએ. નર્મદની મર્દાનગીમાંથી ખાસ ભજવણી નિમિત્તે અભિનેય-રંગ-ભૂમિયોગ્ય રચના પ્રયોજવાની હોઈ, ઉપલબ્ધ ચરિત્રાત્મક સામગ્રીના નાટયસંકલન વિશે મૌલિક સૂઝ ઉપયુકત થઈ જણાશે.

---

* ' મર્દ ' (નાટકની પ્રસ્તાવના).

'નર્મદ' બેવડી રંભભૂમિ પર ભજવાઈ રહ્યું હોય એવી નવ-રજૂઆતથી નાટકની તખતાલાયકીનો સંદેહ નિર્મૂળ થવા સાથે સમગ્ર પ્રસંગ-સંકલન સયુક્તિક તેમ અર્થદ્યોતક બનતું આવે છે. એ દ્વિવિધ રંગભૂમિ પૈકી અંદરની ઊંચી રંગભૂમિ પર ભજવાય છે તે નર્મદના વ્યક્તિજીવનના પ્રસંગો, એમાં અં.૩. પ્ર. ૩ અપવાદ. બહારની રંગભૂમિ પરના પ્રસંગોના બે પ્રકાર જણાશે. નાટકની રજૂઆત અંગેના ઉલ્લેખોવાળાં દશ્યોમાં ખુદ પોતાના સમયની રંગભૂમિની અપ્રગતિશીલ પરિસ્થિતિ વિશે સટીક અને સ-કટાક્ષ ચિતાર આપવાનો લાભ લેતા રહી મહેતા નર્મદના વિચારો પ્રત્યેની વીસમી સદીની અસહિષ્ણુતા પણ વ્યકત કરી લે છે. બીજા પ્રકારના પ્રસંગો દ્વારા તેઓ નર્મદ-સમયના બહુવિધ સામાજિક-સાંસ્કૃતિક બનાવો આલેખી નાયકના જીવનરંગ માટે નાટયોચિત પીઠિકા બાંધી આપે છે—અને તત્કાલીન આચાર-વિચારની દરિદ્રતા, રૂઢિચુસ્તતા અને જડતાના સંદર્ભ-સાથ વિના આ સાહિત્યવીર અને સામાજિક અગ્રણીની નીડર નેતાગીરી અને ટેકીલા સ્વત્વનો યથાર્થ કયાસ કાઢવામાં અધૂરપ રહ્યા વિનાય ન રહે. એક પ્રસંગ જાહેર જીવનનો, એક પ્રસંગ નર્મદના અંગત જીવનનો એવા વસ્તુસંકલનમાં મુખ્ય આશય છે નાટયક્ષમતા સાથોસાથ તખતાલાયકી વિકસાવવાનો.* મુખ્ય કથા--પ્રવાહના પ્રસંગોની દશ્ય સજાવટ માટે સમયગાળો કાઢી લેવાના આશયથી રૂઢ બનતી આવેલી, વ્યવસાયી રંગભૂમિના બેવડા પડદાની તરકીબનું પ્રસ્તુત વસ્તુવિધાનના સામ્ય પેટે સ્મરણ થાય કદાચ, પરંતુ મહેતાનું સંકલન તત્ત્વત. મૌલિક અને કલોચિત લાગવાનું , એ કારણે કે સામૂહિક તથા વ્યકિતલક્ષી પ્રસંગોની ક્રમિક વ્યવસ્થિતિ દ્વારા સંઘર્ષાશ્રિત નાટયતત્ત્વની માવજત થતી આવે છે. નાયકપાત્રના જીવનકાળની અને નાટયસૃષ્ટિની રસપ્રદ તાદશતા અર્થે ગોઠવાયેલા સૂરતી બોલીનાં શબ્દો તથા લઢણ-લહેકા અને રમુજરંગત, નાયકરચિત કાવ્યપંકિતઓનું પ્રસંગ-સૂઝ પ્રમાણે નાટયનિયોજન, સંઘગીત તથા ગરબાનું સંકલન—આ તમામનું શૈલી-પ્રયોજન પણ આ ચરિત્રાત્મક સામગ્રીને મળનારા દશ્ય અસરકારકતા અને રંગભૂમિ-જમાવટના લાભવિશેષને અનુલક્ષી તપાસવાનું રહે†

---

* 'ભજવતાં ' નામની માર્ગદર્શક નોંધ; પૃ. ૩.

† 'આ નાટક ભજવવા માટે દેખીતી મુશ્કેલીઓ ઘણી છે' એવો કર્તા-મત મુખ્યત્વે 'કપડાંલત્તાંનો ખર્ચ ' તથા 'સંખ્યાબંધ માણસો ' (આશરે ૬૦) અંગે સમજવાનો રહેશે; કૃતિની તખતાલાયકીના ઉપલક્ષ્યમાં ' આ નાટક ભજવવું મને બહુ અઘરું નથી લાગતું' એમ જણાવી તેઓ ભજવણી અર્થે કેટલાંક વ્યવહારુ સૂચનો આપવાનું ચૂકયા નથી.

મહેતાની મૌલિકતાનો તેમ નાટયનિષ્ઠાનો વિલક્ષણ ઉન્મેષ જડશે નાટ્ય-ઉદ્ઘાટનમાં. નાટયારંભના પ્રવેશમાં નાટક-ભજવણીની ચર્ચા વેળા લેખક સ્વયં રંગભૂમિ-પ્રત્યક્ષ થઈ, નર્મદનાં લખાણોના આધારે તૈયાર કરાયેલા પોતાના પ્રસ્તુત નાટકની રંગભૂમિ-રજૂઆત ટાણે સુરુચિભંગના ઓઠા હેઠળ નાટયલખાણમાં પોતે કોઈ કાપકૂપ સ્વીકારવા તૈયાર નથી એવું પ્રસંગાયોજન તદ્ગત અર્વાચીનતા ખાતર તેમ સ્વમત-સમર્થન ખાતર રસપ્રદ લાગવાનું. એકંદરે, સંસ્કૃત, લોકનાટ્ય, ધંધાદારી તેમ જ અર્વાચીન નાટ્યપરંપરાનાં લાક્ષણિક પાત્રો, બહુવિધ મંતવ્યો અને શૈલીવૈવિધ્યના રોચક સંમિશ્રણથી, આગળની રંગભૂમિનું આખું સ્વપર્યાપ્ત લાગતું લઘુનાટક મહેતાની નવીનતાશોખીન સર્જનવૃત્તિનો તથા પ્રયોગશીલ નાટ્યસૂઝનો દ્યોતક નમૂનો કહેવાય. તેમના રંગલાની નાટયોપકારકતા તે તેની વિષયાવશ્યક ટીકાકાર 'કોરસ' પાત્ર તરીકેની તથા વસ્તુતંતુની સળંગસૂત્રતા સંભાળતા સૂત્રધાર તરીકેની મહત્ત્વની કામગીરી અંગેની. સામાજિકોની સંકુચિતતા તથા વિવેચકોની વિકૃતિ પરત્વે માર્મિક ટોણાં મારવાનો અને નર્મદીય વિચારશ્રેણીની અર્વાચીનતા દાખવી આપવાનો દ્વિવિધ નાટ્યહેતુ સિદ્ધ થયો છે સૂત્રધાર-રંગલાનાં વાતચીત-દશ્યોમાં. આમ સરવાળે, ચરિત્રાત્મક વિષયસામગ્રીના પ્રથમ જીવનનાટકમાં ઘણી રસપ્રદ શૈલીવિશેષતાઓ ગૂંથાઈ આવી જણાશે.

ભજવવા નિમિત્તે નાટક લખતા રહેવાની તેમની એકધારી શૈલી-પરંપરામાં બધી રીતે નવું ઉમેરણ તે ફ્રેન્ચ લેખક 'રાબેલાસ' ના 'ડમ્બ વાઈફ'નું ગુજરાતી રૂપાંતર '<u>મૂગી સ્ત્રી</u>' (૧૯૩૭). * સ્ત્રીની વાચાળતાનાં રમૂજી પરિણામો આલેખતું સાત-આઠ સૈકાથી જીવતું વસ્તુ કોઈ પણ માનવસમાજમાં સહેલાઈથી બંધ બેસે, પણ પારસી સ્વભાવની આખાબોલી બેફિકરાઈ તથા પારસી ગુજરાતી બોલીની રમૂજી વાચાળતા સાથે આ હાસ્યપ્રચુર વસ્તુનો મેળ ગોઠવવામાં તેમણે તેની પ્રહસનોચિતતાનંતોતંત ચકાસવાનું તાક્યું છે.

મૂગી સ્ત્રી અને વાચાળ સ્ત્રી એવા અવસ્થાભેદની હાસ્યોત્પાદકતાનો ખંગ વાળવા પ્રસ્તુત દ્વિઅંકીમાં પાત્ર—પ્રસંગ—સંવાદ એમ નાટ્યવિધાનનાં ત્રણે ઉપાદાનોનો અતિરેકભર્યો આશ્રય લેવાયો છે, પણ તજ્જન્ય સ્થૂળ તથા ખડખડાટ પ્રહસન નિમિત્તે વ્યકત થઈ છે સ્ત્રી-પુરુષ સ્વભાવની સર્વસામાન્ય માનવીય નબળાઈ. વળી,

---

* 'એ કૃતિને ગુજરાતીમાં ઉતારવા મન લલચાયું ૧૯૨૬માં, એલ્ફિન્સ્ટન કૉલેજમાં ભજવવા માટે'. 'ફારસ-રસ' (પ્રસ્તાવના); પૃ. ૧-૨. કર્તાએ જેણે 'રાબેલાસ' કીધો છે તે ઉપરાંત, આંતોલ ફ્રાન્સ ('મૂગી વહુને પરણેલા વરનું ફારસ') ની કૃતિ તેમ જ આશલી ડ્યૂકનો, તખતાને અનુલક્ષી કરાયેલો અનુવાદ મહેતાએ લક્ષમાં લીધો છે.

આ કૃતિના ચિરંજીવી આકર્ષણનું કારણ અને અભિનયશોખીન સમાજોમાં સતત ભજવાતા રહેવા માટેનું એકમાત્ર રહસ્ય તે આ બેફામ વાણીવર્તણૂકના અતિશયોક્તિયુક્ત આલેખનથી આરંભ--અંત પર્યંત છવાઈ જતો ફારસ-રસ. આરામખુરશી-વાચન વેળા ઉપલબ્ધ થતા શબ્દનિર્ભર-સંવાદાશ્રિત હાસ્યનો મર્યાદિત આસ્વાદ નાટકની અતિપ્રશંસા વિશે નવાઈ ઉપજાવે કદાચ, પરંતુ રંગભૂમિ સન્મુખ બેસી, મુક્તમનનો પણ કેળવાયેલો અભિનય, યથોચિત મુદ્રાસંકેત તેમ જ ફારસ-ઉપયોગી સંનિવેશ અને નાટ્યસામગ્રીના વિલક્ષણ સહયોગથી એ ખેલાતું જોવા ન મળે ત્યાં સુધી આ બેનમૂન ફારસનું અતિરેકનિર્ભર પ્રહસનપ્રાચુર્ય અશેષ માની શકાય નહિ. અંગ્રેજી રૂપાંતરકાર આશલી ડ્યૂકની માફક મહેતાએ પણ સૂત્રધાર-અભિનેતા વર્ગને ભજવણી વેળા અભિનય-અતિરેક અંગે પ્રચલિત આશંકા નહિ ધરાવવા જણાવ્યું છે તે આ અંગે. અભિનય વા રંગસામગ્રીની હાથવગી બની આવતી તરકીબ પ્રયોજતા રહી નાટકના લખાણમાં 'સજીવનતા' લાવવાનો કર્તાનો અનુરોધ પણ, આપણે ત્યાં અલ્પપરિચિત રહેતા આવેલા ફારસ-રસની ઝીણી-જાડી ખૂબી વિકસાવવાની નાટ્યતાલીમના ઉપલક્ષ્યમાં વિચારવાની રહે. પ્રહસન અંગેની અતિશયતા તથા અતિરેક-મર્યાદાનો સાવ ઉલ્લેખ નથી એમ નથી,* ઊલટું એ અંગેના પ્રસ્તાવના-નિર્દેશ સાથે તેમણે 'મૂગી સ્ત્રી'ની ભજવણી પરત્વેના અતિશયોક્તિ તથા અસંભવિતતાના આક્ષેપોનો રદિયો આપવાની તક લીધી કહેવાય.§ હકીકતમાં, નાનાલાલના આદર્શના અતિચિત્રણ જેવું આ પણ માનવ-સ્વભાવની વાસ્તવ ખાસિયતનું ઈરાદાપૂર્વકનું અતિચિત્રણ ગણાય. છતાં ફારસપ્રકારના એક ઉત્તમ નાટ્યનમૂના પરત્વેનો સાહિત્યિક પ્રત્યાઘાત અકારણ કદાચ એટલા માટે નહિ લાગે કે, વ્યવસાયી કૉમિકને અપ્રસ્તુત રાખીને હાસ્યરચનાના બેએક પ્રારંભિક પ્રયાસ અપવાદ રાખીએ તો, બહુધા બોધક-ગંભીર કૃતિઓમાં અટવાતી રહેલી ગુજરાતી નાટ્યરુચિ હાસ્યરસ વા હાસ્યાતિરેકના નાટ્યાસ્વાદ અંગે ઘણે અંશે વણકેળવાયેલી રહી હોય એમ બને. પરંતુ લગભગ છ દશકાની બહુધા હાસ્યવંચિત નાટ્યશૈલીના ઈતિહાસ-સંદર્ભમાં જ આ પ્રહસનપ્રચુર--અભિનયપ્રચુર ફારસરચનાનું અને રચનાકારનું મહત્ત્વ સુગમ બની આવશે.

---

*'ફારસ-રસ'; પૃ. ૬ તથા પૃ. ૧૦.

§ 'એટલે કહું છું કે ફારસ. વાસ્તવદર્શન કે કલ્પનાદર્શી વસ્તુઓ એમાં આવવાની, અને તે અતિશયોક્તિથી રજૂ થવાની, કોઈવાર વધારે પડતી અતિશયોક્તિથી પણ, અને આ કંઈ જાણે પશ્ચિમની રંગભૂમિ ઉપરથી ઉપાડી લાવ્યા છે, એમ માની એ તરફ સૂગ ચડાવવાની પણ જરૂર નથી. અતિશયોક્ત તો ભરતખંડના કાવ્યવિવેચન ગ્રંથોમાં જાણીતો અલંકાર છે':

'નર્મદ'માં અછડતી રહેતી રમૂજશક્તિનો અને 'મૂગી સ્ત્રી'માં સામર્થ્ય દાખવતી પ્રહસન-શક્તિનો પૂર્વ-પરિચય મળે છે તેમની કારકિર્દી-આરંભના ગાળાની લઘુ નાટ્ય-રચનાઓમાં. 'પ્રેમનું મોતી અને બીજાં નાટકો' (૧૯૩૫)ની પ્રથમ શીર્ષકદા નાટિકા તથા છેલ્લા 'કલ્યાણ'ની કાવ્યમય માવજત સિવાય, સંગ્રહની બાકીની છ કૃતિઓમાં ઉપહાસ-ઉપાદાન વડે જિવાતા જીવનના બહુવિધ ક્ષેત્રની જોવી-વાંચવી ગમે તેવી વેધક-બોધક નાટિકાઓ મળશે.

'ઘટમાળ'માં લગ્નપ્રથા તથા સ્ત્રીપુરુષના જાતીય આકર્ષણ વિશે મર્માળી રમૂજ પીરસાઈ છે તો સાક્ષરી સાઠમારીની હાસ્યાસ્પદતા પરત્વે તીખો કટાક્ષ છે 'દેડકાની પાંચશેરી'માં. કારોબારી વહીવટમાં અનિષ્ટ વર્ચસ્ ધરાવતા બંધારણવાદનો લક્ષ્યવેધક ઠઠ્ઠો તે 'ધારાસભા' અને અર્વાચીન લગ્નઘેલછાની વ્યંગ્યાત્મક ઠેકડી તે 'લગ્નગાળો.'ત્રિયારાજ!'એ સ્ત્રી-પુરુષની પ્રકૃતિદત્ત સ્વભાવ-મર્યાદાનું અર્થક્ષમ પ્રહસન અને સનાતની ધર્મસંસ્કારોની વિઘાતક જડતાનો કરુણ વ્યંગ તે 'સનાતન ધર્મ'. મહેતાના પ્રથમ સંગ્રહની 'નાટકો' નામે ઓળખાવાયેલી આ નાટિકાઓ પૈકી 'દેડકાની પાંચશેરી' તેમ જ 'ધારાસભા' વિષય-નાવીન્યથીય વિશેષ કટાક્ષમય માવજતના પ્રદાન સબબ નોંધવાની રહેશે. કદાચ સૌપ્રથમ નાટ્યસુલભ બનતા સાહિત્યિક કટાક્ષ જેવા 'દેડકાની પાંચશેરી' માં, નામી સાંપ્રત સાક્ષરોના* સ્વભાવ—સર્જનનો નીકટનો અને ઝીણવટભર્યો અભ્યાસ કરી તેમના વાદ-વિવાદ તથા આક્ષેપ પ્રતિઆક્ષેપની વસ્તુગૂંથણી દ્વારા ગંભીર અને સ્વસ્થ જણાતા સાહિત્યકારોની વૃત્તિ-પ્રવૃત્તિ વિશે માનવસહજ નબળાઈઓ દાખવવામાં તેમણે સ્વભાવસહજ રમૂજ અને નીડરતા સાથે જ, કૃતિને પક્ષપાત કે પૂર્વગ્રહથી મુક્ત રાખવામાં કલોચિત સંયમ પણ દર્શાવ્યો ગણાય. પરંતુ જેમ 'મૂગી સ્ત્રી'ને તેમ 'દેડકાની પાંચશેરી'ને નિર્દંશ હાસ્યાસ્વાદ અર્થેની મન-મોકળાશની મર્યાદા નથી નડી એમ નથી.§

---

*સાક્ષરી પાત્રસૃષ્ટિ આ : વિજયરાય વૈદ્ય, નરસિંહરાવ દિવેટિયા, નાનાલાલ કવિ, બ. ક. ઠાકોર, આનંદશંકર ધ્રુવ, કેશવલાલ ધ્રુવ, લલિતજી તથા અરદેશર ખબરદાર.

§ આદ્ય ઉપહાસકાર એરિસ્ટોફેન્સથી માંડી ચન્દ્રવદન મહેતાની રમૂજવૃત્તિ પરત્વે, આ નાટકનું એક પાત્ર બનેલા બ. ક. ઠાકોરનો લાક્ષણિક પ્રત્યાઘાત :

'અનુચિત પરિહાસો અટ્ટહાસોપહાસો,
અગર કવિ અરિસ્ટોફેનિસે તો વધાવ્યા,
નથી રસ તદપિ એ શુદ્ધ કે શિષ્ટ ભ્રાતર,
અપરસ રચનાએ માત્ર રાચે કુપાતર'.

આલબત્ત, એ પ્રગટ થયું 'કુમાર' (અંક ૬૯--૭૦)માં અને ભજવાયું સૂરત ખાતે કાકા કાલેલકરના પ્રમુખપદ હેઠળ.

નવા બનેલા મિનિસ્ટર ભાણાભાઈ તે ન્યાય-માગણી નિમિત્તે કેવળ ઊલટો અન્યાય પામતી પીડાતી અકળાતી પ્રજાનું પ્રતિનિધિ પાત્ર; માત્ર કાંટો વાગે અને તાત્કાલિક યથાર્થ રાહત-ઉપચાર પામવાને બદલે ઈતર પળોજણમાં ભાણાભાઈ મૃત્યુ પામે એ પ્રતીક-ઘટનામાં નાટયાર્થસાધક અભિવ્યકિત છે જ્ઞાતિમંડળથી માંડી મંત્રીમંડળ સુધી વ્યાપેલા 'કમિટીવાદ'ના દૂષણની. વીસમી સદીની વહીવટ-વ્યવસ્થા તથા રાજકારણની વિશિષ્ટતા બનેલી બંધારણનિષ્ઠાની વિકૃતિની હેતુપૂર્ણ કટાક્ષિકામાં પ્રત્યેક સારી વિચારશ્રેણી વા કાર્યપદ્ધતિને પ્રયત્નપૂર્વક બગાડી મૂકવાની આધુનિક ચેષ્ટા પરત્વે પણ માર્મિક ટકોર હોઈ 'ધારાસભા'માં સમયોચિતતા—સાર્વત્રિકતા જળવાઈ કહેવાય. પાશ્ચાત્ય પરંપરાના સુદઢ એકાંકીબંધ વિશે પ્રયાસ કરવાની આ પ્રારંભિક નાટિકાઓમાં નેમ રખાઈ જણાતી નથી પરંતુ એકસ્થલાંકી યોજના, સંક્ષિપ્ત-સુઘડ વસ્તુવિધાન અને કરુણના ચરમ ઉન્મેષ નિમિત્તે એકાંકી વિશેષણ 'સનાતન ધર્મ'માં ચારતાર્થ થયું અવશ્ય કહેવાય.

નિરૂપણપદ્ધતિમાં જૂદી પડતી બાકીની બે રચનાઓ પૈકી સંગ્રહની પ્રથમ કૃતિ 'પ્રેમનું મોતી'ની પ્રેરણાકૃતિ છે રોબર્ટ કાવલી ટ્રેવેલિયન કૃત Pearl Tree; રાધાની કૃષ્ણભકિતની ભાવસભર વિષયસામગ્રી,ગીત-સંગીતનો રસોપકારક સહયોગ અને દશ્યક્ષમ-સાભિનય માવજત જેવા શૈલીકસબના કારણે કદાચ એ શાળાની રંગભૂમિને ઉપકારક નીવડતું આવ્યું છે. કર્તાની જાણીતી થયેલી કાવ્યકૃતિ પરથી નામફેર વગર રચાયેલું 'કલ્યાણ' 'સંગીત-કાવ્યમાં છે' * એ અરૂઢ રજૂઆત તેમ તેમના કવિ-સ્વભાવ બદલ નોંધી શકાય.

આ રચનાઓમાં અંક વા દશ્યના પ્રયોજન વિશે વિશેષ તકેદારી રખાયેલી ન જણાય તે કદાચ તખતાલાયકી અંગેના ઉત્સાહ-ચિંતાના કારણે. પણ આવા અંક-પ્રવેશના નામકરણ વા નામફેરથી આ લઘુ નાટયકૃતિઓની વિષયસૃષ્ટિ પરત્વે ઘણો ઓછો ફેર નહિ પડે. વળી, પરંપરાગત નાટયવિધાન બદલે આમાં જણાતું સ્પષ્ટ જુદાપણું તે આ-અભિનયસુલભ લઘુ વસ્તુફલક, પ્રહસનોપકારક વિષયની પસંદગી, વિષયસંગત હળવી માવજત અને હાસ્યવૈવિધ્યને સ્ફુટ કરતી સફાઈદાર-સ્ફૂર્તિલી અને ચબરાક સંવાદછટા. સમાજ, ધર્મ, સાહિત્ય, રાજકારણ એમ નવાં ક્ષેત્રના નવા વિષય તો કટાક્ષ અને કવિતા, વ્યંગ અને વિનોદ, પ્રહસન અને વિષાદ—એ નાવીન્ય નિરૂપણનું; એટલે પ્રથમ નાટકા-સંગ્રહમાં પણ તેમની મૌલિકતા મોળી નથી રહી.

---

* 'એને શું નામ આપવું ? ગીતિકા, ગીત નાટકા, ઓપેરા, સંગીત નાટક, નાટિકા, ગીતાવલિ, ગીતા.........'

'અખો, વરવહુ અને બીજાં નાટકો' તે બીજો સંગ્રહ; પ્રથમની સરખામણીમાં તેમાં સૌષ્ઠવ ભલે નહિ, પરંતુ લાઘવ ઉપયુક્ત થયું અવશ્ય જણાશે. છ પ્રવેશના દ્વિઅંકી 'અખો' કરતાં પ્રવેશ વિનાના ત્રિઅંકી 'આરાધના'નું ફલક સંક્ષિપ્ત કહેવાય, પરંતુ સૌ પૈકી સૌથી સુદીર્ઘ 'અખો'ની વિષય-સુવિધા જોતાં, તેમાં ત્રિઅંકી નાટયનિયોજનમાં વિશેષ વ્યવસ્થિતિ જળવાત એમ લાગે; ત્રણ ત્રણ પ્રવેશોના બે અંક નહિ પણ વ્યાવહારિક-સાંસારીક જીવનની કટુતા એ અંક એક, ધાર્મિક જીવનની કટુતા એ અંક બે અને નિર્વેદ--વૈરાગ્ય એ અંક ત્રણ એમ ત્રિઅંકી વસ્તુસ્તબક સૂચવી શકાય. 'આણલદે'-માં અંકાયોજન છેક નથી, પરંતુ ત્રણ પ્રવેશનો એક એમ છ-પ્રવેશી વસ્તુવિધાનમાંથી બે--અંકી માળખું ઉપજાવી શકાત. ત્રણ દશ્યોનું વસ્તુ--ફલક ધરાવતા 'સન્ધ્યાકાળ' ને પ્રવેશ જેવા-જેટલા અંકો ધરાવતા 'આરાધના' માફક ત્રિઅંકી કહી શકાય અથવા ત્રણ પ્રવેશમાં ગોઠવાયેલા 'વર વહુ' જેમ 'એકાંકી નાટિકા' કહેવાની વિકલ્પ-પસંદગી પણ થઈ શકે. નથી દશ્ય-નિર્દેશ કે નથી અંક-ઉલ્લેખ, છતાં એકાંકીક્ષમ આસ્વાદ નાટયસુલભ બન્યો છે 'ઘડીભર' તેમ જ 'ઈલ્વલ-ઈલ્વલા'માં. અંક-દશ્યના આયોજનની અનિશ્ચતતા વિશે, પોતાની કૃતિઓની તખતાલાયકી વિશેની કર્તાની સ્વભાવસહજ સાવધતાની અને ચિંતાની ફરી યાદ કરવાની રહે! ગીત, ભજન, સોરઠા કે પ્રાર્થના નિમિત્તેનો ગીત-સંગીતનો રસોપચાર પણ રંગભૂમિ વિશે લખતા રહેવાની પ્રેરણાનું જ પરિણામ. પરંતુ પોતાની કૃતિઓની, રંગભૂમિક્ષમતા વિશે કર્તાપક્ષે દુરાગ્રહ પ્રવર્તે છે એમ તો નહિ લાગે; 'ઈલ્વલ--ઈલ્વલા'ને તેમની પ્રયોગવૃત્તિએ રંગ-દીવા દેખાડયા હોવા છતાં, 'ન ભજવી શકાય એવી નાટિકા' એવું વિશેષણ-છોગું લેખક પોતે ચઢાવી આપે છે!

વળી, તેમની રંગભૂમિવિષયક સભાનતા તેમના પ્રયોગશોખ કે નવીનતાપ્રેમ અંગે અવરોધક નીવડી છે એમ પણ નહિ કહેવાય. ચરિત્રસામગ્રીનું પાત્રપ્રધાન 'અખો', કલાચર્ચાનું રૂપકપ્રધાન 'આરાધના', લોકકથાની કાવ્યમય પ્રણયકથા 'આણલદે', કરણના જીવનની ઐતિહાસિક કરુણકથા 'સંધ્યાકાળ',બાળસુલભ કલ્પનાભાવોની તરંગલીલા 'ઘડીભર', રજવાડી વાતાવરણનું લગ્નનાટક 'વરવહુ' અને સમકાલીન જીવનનું નાટયછટામય પ્રસંગચિત્ર 'ઈલ્વલ-ઈલ્વલા'—આવા વિષય તેમ જ નિરૂપણના વૈવિધ્યના કારણે સાહિત્યિક રુચિને પણ ફરિયાદ કરવાનું થોડું રહે. સંગ્રહની નાટિકાવિશેષ બે: એ પૈકી 'આણલદે'માં પાત્ર-પ્રસંગના સુસંકલન સાથે વિવિધ પ્રણયભાવોનું સંઘર્ષણ સમાંતર વિકાસ પામતું રહી, સુખદ વસ્તુ-સમાધાન છતાં, નાટકાંતે એકાંકીક્ષમ ઉત્કટ પરાકોટી સિદ્ધ કરી આપે છે. કરુણપ્રધાન એકાંકીઓમાં મહત્ત્વની ઠરશે તે 'સંધ્યાકાળ'. વસ્તુના પ્રવેશ-

વિભાજન છતાં તેમાં રસલક્ષી સળંગસૂત્રતા અખંડિત અને આરોહપ્રધાન રહેતી આવે છે કેમકે ભૂતકાલીન દુષ્કૃત્યો તથા નૈતિક સ્ખલનના વર્તમાન પરિપાક દ્વારા કરુણની નિષ્પત્તિ અર્થે સતત કરણના કેન્દ્રસ્થ સુરેખ પાત્રચિત્રણ પરત્વે લક્ષ અપાયું છે. પ્રણય-શૃંગારનાં દશ્યોની મનોરમ ભાવવાહિતા, ગીત-સંગીતસુલભ રસલક્ષિતા, ઈતર નાટય-ઉપકરણથી વધતી રહેતી દશ્ય અસરકારકતા જેવી વિશેષતાના કારણે 'આણલદે'*ને રંગભૂમિ-આદર મળ્યો ખરો, છતાં નટની અભિનયવિષયક દ્રષ્ટિ તથા દક્ષતાની, પ્રધાનતયા અભિનેયાર્થ બનેલા અને કેવળ કરુણનિર્ભર 'સંધ્યાકાળ'માં જ વિશેષ તાવણી થાય. કલાશોખીન અભિનયપ્રવૃત્તિના મંગળાચરણ તેમ સ્વકીય કારકિર્દી-પ્રારંભ અર્થે લખાયેલું 'અખો' તે બીજા વિલક્ષણ ગુજરાતી કવિનું વિશિષ્ટ ચરિત્રનાટક. અખો, દેવરો, આણલ તથા કરણના પાત્રાલેખમાં આકર્ષક-સજીવ રંગો પૂરી આપતી અને બહુવિધ મનોભાવો કે ભાવોદ્રેકની રસવાહિતા સ્ફુટ કરી આપતી નાટયક્ષમ ભાષાછટા આ બીજા નાટિકાસંગ્રહની શૈલીવિશેષતા કહેવાય.

'ભજવણી નિમિત્તે નાટયલેખન' પરંપરાનાં નવાં બે બાળનાટકોમાં આના પાવલોવાના જાદુઈ ઢીંગલીના નૃત્ય પરથી સ્ફુરેલું તે 'રમકડાંની દુકાન' અને રવીન્દ્રનાથના 'ડાકઘર'ની ભજવણી નિમિત્તેની પ્રેરણા પરથી રચાયેલું તે 'સંતાકુકડી' (૧૯૩૭). આ બે પૈકી, બાળભોગ્ય રમકડાજગત, બાળસહજ કલ્પનાનું હુસેનચાચાનું પ્રેમાળ કેન્દ્રસ્થ પાત્ર, ગીત-સંગીત તથા નૃત્યનો સરળ રસોપચાર વગેરેથી યથાર્થનામી બાળભોગ્ય બનેલા 'રમકડાંની દુકાન' દ્વારા બાળનાટકના નવા પ્રકારની સફળ ઘાટી બંધાઈ જાણે. આથી ઊલટું, બાળમાનસને સમભાવપૂર્વક સમજવા મથતા-સમજતા તથા સ્વયંસૂઝ મુજબ જીવનવિકાસલક્ષી શિક્ષણ આપતા છદ્મવેશી મોરારડોસા (ભૂતકાળમાં 'કંઈક વિદ્યાધિકારીઓના ઉપરી')§ અને સોટી-મારની વ્યકિતત્વ ગૂંગળાવતી જડ શિક્ષણ-પદ્ધતિ અપનાવતા

---

*મેઘાણી સંપાદિત 'રસધાર' (ભા. ૫)ની 'શેત્રુંજીને કાંઠે' નામની વાર્તા પરથી તૈયાર કરાયેલી આ નાટિકા રાજકોટની 'સૌરાષ્ટ્ર સંગીત નાટક અકાદમી'એ 'શેતલને કાંઠે' નામે ગીત-સંગીત-અભિનય બહેલાવીને સફળતાપૂર્વક ભજવી.

§સુજ્ઞ વિદ્યાધિકારી જોડા સીવવાનો વ્યવસાય અપનાવે એમાં કોઈને કંઈ અપ્રતીતિકર જણાય તો આ ઉદ્ગાર છે: 'એ પણ એક કસબ છે ને ? અમલદારી છોડી, પછી જાતજાતના ધંધા શીખ્યો, છેવટે આ જ મને ગમ્યો.' (પ્ર. ૫; પૃ. ૫૫.) એ વસ્તુ-રજૂઆત મૂળે તો કેળવણીવિષયક અતંત્રતાના વિષયાનુસંધાનમાં નાટયાર્થસાધક નીવડી ગણાય. એમાં પુસ્તકિયા કેળવણી વિ. શ્રમ-મહિમાનો સંકેત જોઈશું ?

નિર્દય પંડયાજીના પ્રતિસ્પર્ધી પાત્રાલેખમાં સંકોરાતો રહેતો ભાવ-સંઘર્ષ, આઘાત-અજંપામાં અટવાતા વિદ્યાર્થી દીપકના તથા મોરારના મૃત્યુમાં ઉપલબ્ધ થતી વિષાદમૂલક તેમ વિષયસ્ફોટક પરાકોટી અને કેળવણી-તંત્રની નિષ્ઠુર અરાજકતા અને દૃષ્ટિશૂન્યતા તથા કોઠાસૂઝ-હૈયાઉકલત ધરાવતા નિષ્ઠ શિક્ષકોની ગૂંગળામણ અને નિરાધારી પરત્વે વિચાર કરતા કરવાનું કર્તાનું નાટયગત સહેતુક ગંભીર વલણ†-આવા નાટયનિયોજનથી 'સંતા-કુકડી' કેમ જાણે ચન્દ્રવદન મહેતાના ઉત્તરાર્ધકાળના સમાજજીવનનાં સમસ્યા નાટકનો અણસારો દાખવે છે. એ સાથે, શાળાજીવનને સ્પર્શતાં પાત્રો-પ્રસંગો, સરસ્વતીનું માતૃત્વ અને મોરારનું બાળવાત્સલ્ય તથા રમત-રાસ, ભજન-ગીત વગેરેથી સતેજ થતી આવતી કલ્પનારંગી સૃષ્ટિ દ્વારા બાળસુલભ અને અભિનયસુગમ આવિષ્કાર અવશ્ય થયો જણાય છે. આમાં નાટયવૈવિધ્યના ખેડાણની શકયતા ચીંધાઈ તે આ બે, બાળનાટકના વર્ગની કૃતિઓનો પદાર્થપાઠ; કિશોર-માનસ તથા કેળવણી-સમસ્યા સમજવા-સમજાવવાનો નિષ્ઠા-પ્રયાસ એક પક્ષે અને બીજા પક્ષે વિદ્યાર્થી-રંગભૂમિની નાટયરુચિ તેમ જ અભિનય-તાલીમનો મોકો સાચવવાનું પ્રયોજન તે મહેતા-કલમનું સાફલ્ય.

'ભવભૂતિ, વાલ્મીકિ, તુલસીદાસ; દ્વિજેન્દ્રલાલ, ભાદૂરી વગેરેના સંસ્કારો વડે ઘડાયેલ' તેમની પ્રથમ પૌરાણિક કૃતિ 'સીતા' (૧૯૪૩)માં નાટયવસ્તુ છે 'એક કરતાં વધારે દિવસ લંબાય તેવા મોટા નાટક દ્વારા જ થઈ શકે' તેવું, પરંતુ મહેતાએ આ દ્વિઅંકીમાં 'ટૂંકામાં ટૂંકી રીતે......તખ્તા પર લાવવા પ્રયત્ન કર્યો છે.'§ એટલે મૂળ પ્રેરણા છે તખતાની; છ પ્રવેશના નાટયનિયોજન પરત્વે પણ તેમને વિશિષ્ટ અભિરુચિ હોવી જોઈએ! શીર્ષક-ઉપલક્ષ્યમાં, 'અનન્ય કારુણ્યમૂર્તિ' સીતાને નાયિકાપદે જોવા માગનાર વાચકને વિસ્મય અવશ્ય થવાનું કેમ કે, વસ્તુવિધાનમાં સાદ્યંત મહત્ત્વ જળવાયું છે ધર્મકર્તવ્ય તથા પ્રણયનિષ્ઠાની દ્વિધા વચ્ચે અટવાતા રામના પાત્રનું. વસ્તુનિક્ષેપક પ્રથમ પ્રવેશનો અંતિમ ભાગ તથા સમાપન-પ્રવેશનો આખરી ભાગ એમ આરંભ—અંતનો નજીવો ઉલ્લેખ સીતાના વિલક્ષણ પાત્રના સ્નેહજીવનની કરુણતાને નાટય-ન્યાય આપવા અવશ્ય અપૂરતો લાગવાનો. આ પૈકીના સમાપન વેળાના મહત્ત્વના પ્રવેશની સીતાના આગમનની તથા ભૂમિ-પ્રવેશની ઘટનાથી વિશેષ ઉઠાવ મળે છે નાયકપાત્ર રામ અંગેના કરુણના ચરમ

---

† પ્રસ્તુત નાટકની સર્જન પ્રેરણા તે '૩૬ની મેટ્રિકની કતલ વેળા ગુજરાતની શાળાઓની કર્તાની પ્રવાસ-મુલાકાત દરમિયાન તેમને સાંપડેલા કંપાવનારા અનુભવો. જુઓ: 'પદાર્થપાઠ' નામની પ્રસ્તાવના.

§ પ્રસ્તુત અવતરણો 'સીતાસંકલ્પ' (નામની પ્રસ્તાવના) માંથી.

ઉન્મેષને. એટલે, શીર્ષકદા નાયિકા અને કર્તાનું પ્રિયપાત્ર વસ્તુગૂંથણીમાં નૈમિત્તિક પાત્ર વા નાટ્ય-ઉપાદાન પૂરતું મહત્ત્વ ધરાવતું જણાશે.

સીતા નિમિત્તે લખાયેલા 'સીતા'માં એ પાત્રવિશેષની થયેલી આટલી અવગણના અવગણીએ તો, હૃદયની સુકોમળ તેમ જ પ્રણયાર્દ્ર લાગણીઓ અનિચ્છાએ, વિવશતાથી ડામી દઈ ગુરુ-આજ્ઞા માથે ચઢાવી, સીતાત્યાગ, શંબુકવધ, અશ્વમેધ-યજ્ઞ તથા પ્રિયપાત્રની અગ્નિપરીક્ષા જેવા વસ્તુતંતુના મહત્ત્વના પ્રસંગો પાર પાડતા રહેવા છતાં, હૃદયવિદારક મન:સંતાપ નોતરતા રામના પાત્રાલેખમાં સાદ્યંત છવાતો આવતો ભાવવાહી વિષાદ હૃદયસ્પર્શી અવશ્ય લાગવાનો. ઉગ્ર વિષાદ અનુભવતા આ પ્રેમી-રાજવીના પાત્રાલેખ વિશે ટ્રેજેડીના કમનસીબ નાયક જેવો કોઈ સ્વભાદોષ ઉપયુક્ત છે કે કેમ તે વિચારવું રસપ્રદ બને ખરું. જોકે રાજ્યધર્મનું અત્યાગ્રહપૂર્વક કર્તવ્યપાલન કરાવતા અને એ રીતે રામના આચાર-પ્રણેતા બનતા વસિષ્ઠનું વર્ચસ સ્વીકારવું એ નાયકનો લાગણીવિવશતાનો સ્વભાવદોષ નહિ કહેવાય. ઊલટું, ફરજપાલનનો અત્યાગ્રહ તથા ગુરુ-આદર નાયકની સુજનતા અને સુચરિતતા સાથે સુસંગત રહી, પ્રજાપરાયણતાના પંકાયેલા ગુણવિશેષના અનુસંધાનમાં પાત્રસાતત્યની અક્ષતતા જાળવી રાખે છે; હૃદયધર્મ તથા રાજ્યધર્મની દોલાયમાન મન:સ્થિતિની ઉત્કટ સંવેદના સ્વભાવ-ઊણપની રોચકતા અને નાટ્યાસ્વાદ સંકોરી આપે છે એ વધારામાં. વસિષ્ઠની કર્તવ્યજડતા સામેના રામના સંયત પરંતુ નિરર્થક ભાવનાવિરોધમાં* અવ્યક્ત રહેલી નાટ્યમયતા આવિષ્કાર નથી પામી એમ નથી. સીતા-પરિત્યાગને રામ-સ્વભાવની નિષ્ઠુરતા પેટે પડકારે છે ભરત;§ નિષ્પાપ સતી પ્રત્યે ક્ષમાભાવ દાખવવાનો નવો 'રાજધર્મ' પ્રબોધે છે વાલ્મીકિ†—આમ, રામ અને

---

* 'એ શાસ્ત્ર રામને ત્યાજ્ય છે......ગુરુદેવ ક્ષમા કરો. બહુ સહન કર્યું; ધર્મકાર્યને નામે ઘણુંય અણગમતું પણ કર્યું. આજ્ઞાનુસારી રામ ! લોકાનુરંજક રામ ! ના, ના, મારાથી આ કાર્ય નહિ થઈ શકે.' (અં. ૨, દ. ૪, પૃ. ૪૯.)

§ 'બસ બસ, રઘુવર, મારે કંઈ જ સાંભળવું નથી. હું તો છું એક અલ્પ માનવ બુદ્ધિવાદની આંટીઘૂંટીમાં મને રસ નથી. રઘુનંદન, રાઘવ, તમે નિર્દય છો, નિષ્ઠુર છો. આપ્તજન માટે હૃદયમાં લવલેશ પણ કરુણા નથી.' (અં. ૧; દ. ૧, પૃ. ૧૬.)

† 'કર્તવ્યવિવશતા ! રામ, કર્તવ્યને પંથે જઈ જડ અને રસહીન બનેલી તમારી બુદ્ધિને જાગ્રત કરો, હૃદયના ભાવો સંકોરો......ગુરુદેવ વસિષ્ઠ ! ...એક વાત જાણું છું કે જગતમાં પ્રેમનું સામ્રાજ્ય સૌથી સબળ છે. રામભદ્ર......સીતા જેવી નિષ્પાપ સતીને ક્ષમા આપવાનો તમારો રાજધર્મ હતો. એ કર્તવ્યપંથથી તમે ચૂક્યા છો.' (અં. ૨, દ. ૬, પૃ. ૬૭-૬૮).

વિશેષ તો વસિષ્ઠ પરત્વે પ્રતિસ્પર્ધી બની આવતી આ પાત્રયોજના મહત્ત્વની કેવળ એટલા માટે નથી કે એમાંથી વિરોધાશ્રિત સૂક્ષ્મ નાટ્યોચિતતા ઊપસતી આવે છે; વિષાદજનક ઉપચય છતાં, નાટ્યસ્થ ભાવસૃષ્ટિનું બુદ્ધિગ્રાહ્ય સમતોલન મળે છે તે પણ આ પાત્રવિરોધ અંગે.

સીતા-સહચાર અંગેની ઝંખનાની ઉત્કટતા, વસિષ્ઠના અત્યાગ્રહ પરત્વેના અનુગ્ર વિરોધની આદરશીલતા, રાજવીસહજ દ્વિધા તથા પ્રણયીસહજ આત્મપીડન, શંબુક તેમ જ શુદ્રી નિમિત્તેની કર્તવ્યજડતા, કર્તવ્યનિષ્ઠાના પરિપાકની કરુણતા, પ્રજાપરાયણતા કે રાજ્યધર્મ નિમિત્તેની આજીવન વિયોગવેદના, લવ વિશેની પિતૃસહજ હૃદયવિવશતા, સાદ્યંત સાક્ષી અને સંબંધિત પાત્ર બની રહેવાનો મનઃસંતાપ તથા મૂર્ચ્છા-પ્રસંગની અસહાયતા તેમ જ ભૂમિપ્રવેશ વેળાની નિઃશબ્દ-વેદના એમ રામના પાત્રાલેખ વિશે આકર્ષક રંગપૂરણી કરી આપતી આ બહુવિધ ભાવાભિવ્યક્તિથી પ્રમુખપાત્ર રામ વિશે એટલે કે નાટક 'સીતા' વિશે સવિશેષ સાભિનયતા ઉપયુક્ત થઈ શકી જણાય છે. સંસ્કૃત લઢણની પાત્રદ્યોતક તેમ જ વાતાવરણપોષક સંવાદબાનીની વાચિક અભિનયછટા તથા કાવ્યરંગી છાંટ વિવિધ વિષાદભાવોની રસનિષ્પત્તિ અને અર્થસાધકતા અંગે ઉપકારક બનતી આવે છે.

જીવનનાં વિવિધ ક્ષેત્રોમાં નાટક નિહાળતા-શોધતા રંગભૂમિરસિયા નાટ્યકાર પોતાની આજીવનપ્રવૃત્તિ વિશે નાટક લખે એ સ્વાભાવિક હોવા છતાં, ગુજરાતી નાટકની વિષય-પરંપરાના અનુસંધાનમાં તથા ખુદ રંગભૂમિપ્રવૃત્તિના ઈતિહાસ-ઉપલક્ષ્યમાં 'ધરાગુર્જરી' (૧૯૪૪)ની વિશેષ-નોંધ લેવાની રહેશે; વિષય-નાવીન્ય ઉપરાંત વિશેષ તો વળી એમાં વ્યક્ત થતા મૌલિકતાસૂચક આવિષ્કાર બદલ.*

તેના રચનાવિધાનની ઉલ્લેખનીય ખાસિયત આ—૧૮૫૧ના અમદાવાદમાં પ્રવર્તતી અન્યાયી સૂબાગીરીનો તાદૃશ ચિતાર આપતી સામાજિક રાજકીય હળવી કટાક્ષિકા તે 'ચુગલીખોર' અને ભારતમાંના મોગલશાસનના સમયકાળનો ઈતિહાસવિષયક કરુણ પ્રણયકિસ્સો તે 'રૂપમતી'. પારિભાષિક રીતે બંનેને આંતર-નાટકો તરીકે ઓળખાવી શકાય. આ ગૌણતંતુના મૂળ વસ્તુતંતુ સાથે વિષયસ્ફોટક રીતે અંકોડા મેળવી લેવાયા છે

---

* 'આ કૃતિ અમુક એક જ રચનાપ્રકાર, કે અમુક એક જ આકૃતિ પર રચાયેલી નથી; પરંતુ ભિન્ન ભિન્ન વસ્તુ પર સાથે સંકળાયેલી છે'. 'મંડપમુહૂર્ત' (લાક્ષણિક પ્રસ્તાવના), પૃ. ૭.

એ વિશેષતા કર્તાની નાટ્યસૂઝની. ઉપલક દૃષ્ટિએ કોઈને અત્યુકિતયુકત વા વિષયેતર લાગે તેવી સ્વપર્યાપ્ત નાટિકા 'ચુગલીખોર'નું વિષયમાળખું ગોઠવાયું છે વહીવટી અરાજકતા વિશેનું, એટલે રંગભૂમિની ઉન્નતિ અર્થે ના વ્યકિત-પુરુષાર્થ વિ. રાજ્યશાસનના હસ્તક્ષેપના મુખ્ય વિષયની નાટયાર્થપૂર્ણ અભિવ્યકિત થતી આવે છે એ તો ખરું જ, પણ વિશેષમાં, આ આંતરનાટકની ભજવણીનો પ્રસંગ પોતે, પ્રગતિરોધક રાજવહીવટના પ્રતીકપાત્ર કોટવાળના પરાજયની નિમિત્ત-ઘટના બની રહે અને રંગભૂમિ-ઉત્કર્ષની ભાવના ઝીલતું નાયકપાત્ર ઓઝા ગુર્જર તથા એ પ્રવૃત્તિ અંગેનું પ્રેરણાપાત્ર ધરા જીવનકાર્ય અંગે પરસ્પર વધુ નજીક આવતા થાય એવો નાટયવિકાસનો મોકો પણ મહેતાએ સાચવી લીધો છે. રંગભૂમિના નવનિર્માણનો સ્વપ્નદૃષ્ટા-પ્રણયી રાજકારણી દાવ સફળતાથી ખેલી બતાવે—એટલે જીવનનાટક ખેલી બતાવે !—એવું વિવિધરંગી અને આકર્ષક તથા અભિનયસભર પાત્રચિત્રણ અને 'ચુગલીખોર'નું અસરકારક-માહિતીપૂર્ણ દૃશ્યતત્ત્વ આ તખતાના તખતાનુકૂળ નાટક માટે ગૌણ નહિ ઠરે. નાટય-પૂર્વાર્ધમાં મુખ્ય રહેતી સંસ્કાર-વાર્તાની ઓઝા વિ. કોટવાળની ગૂંચનો ઉકેલ મળે છે 'ચુગલીખોર' દ્વારા. તેમ નાટય--ઉત્તરાર્ધમાં ઓઝા-ધરાની પ્રણયવાર્તાનું સમાપન જળવાય છે 'રૂપમતી' દ્વારા. પ્રણયભગ્ન ધરા રૂપમતીના પાઠમાં અંદર ભજવાતા નાટકના આખરી દૃશ્યમાં ઝેર ઘોળી લે એવી કરુણતમ પરાકોટી નિમિત્તે રંગભૂમિ તથા પ્રણયના બંને વસ્તુતંતુનો એકસાથે ઉપચય મળી રહે એવી વસ્તુગૂંથણી મહેતાના નાટયકસબ પેટે અનન્ય ગણાય કદાચ. એટલું ખરું કે વસ્તુપૂર્વાર્ધના ત્રણ પ્રવેશો દરમિયાન ઓઝા-ધરાના પ્રણયભાવોનો પૂર્વોલ્લેખ થતો રહ્યો હોત તો આકૃતિક સૌષ્ઠવ તેમ જ કરુણની રસનિષ્પત્તિ અંગે અસંતોષનું કારણ રહેત તો પણ ન-જેવું. આમેય વ્યકિતવિશેષ ઓઝાની સરખામણીમાં પ્રેયસી ધરા નિર્જીવ અને નૈમિત્તિક પાત્ર લાગ્યા કરવાની, પરંતુ રંગભૂમિ-ઉત્થાનની પ્રેરણામૂર્તિના પ્રતીક તરીકે વિચારતાં, રંગભૂમિનવનિર્માણ (ઓઝા ગુર્જરનું જીવનકાર્ય.) અંગે પ્રતિરોધ (કોટવાળ-ભૂપસિંહનો સત્તાવિક્ષેપ) તથા પ્રેરણા (ધરાની અભિનયદક્ષતા તથા યાંત્રિક સુવિધાની રંગભૂમિ) એમ રૂપકરૂપે વિષયસાતત્ય વિશેષ રોચક લાગવાનું.

'ઓઝા ગુર્જર કોણ એ સવાલનો જવાબ હું શો આપું?' * એવો પ્રશ્ન પોતે જ પૂછી લઈ, નાટયકાર વ્યવસાયી રંગભૂમિક્ષેત્રના વિલક્ષણ ભેખધારી તથા અભિનયકોવિદ અમૃત કેશવ નાયકની કારકિર્દીનો અણસાર--ઉલ્લેખ કરતા જણાય છે, પરંતુ નવી

* 'મંડપમુહૂર્ત,' પૃ. ૭.

રંગભૂમિના 'મંડપમુહૂર્ત' અર્થે લખાયેલાં† નાટકમાં અને રંગભૂમિ-પુરુષાર્થી તથા સ્વપ્નસેવી નાયકમાં પરિચિત વાચક તો સ્વયં નાટયકારની રંગભૂમિ-દાઝ તથા નાટય-કારકિર્દી નિમિત્તેના પ્રતિકૂળ પ્રત્યાઘાત તથા મહત્ત્વાકાંક્ષા અંગે ઉત્કટ—અસંદિગ્ધ આત્માભિવ્યકિત શોધવા જ મથવાનો.

રંગભૂમિ-નવનિર્માણનો હેતુ, રંગભૂમિ-ઉત્કર્ષનું જ વસ્તુ, સ્વમતનું નાટય-પ્રક્ષેપણ અને આંતર-નાટકનો રચના કસબ—વસ્તુ તેમ વિધાનની આટલી વિશેપતા જાણે પૂરતી નથી. બહુધા અભિનય--વંચિત અને પાઠય નાટકોમાં વચ્ચે વચ્ચે ભાવસૂચન આપતા રહેવાની સામાન્ય નાટયકારની શૈલી-ખાસિયતની તખતાલાયક નાટકો લખનાર કર્તા અવગણના કરે એ સહેતુક હોવું જોઈએ. કેવળ અભિનયોપકારક સૂચનો લખી તખતાલાયકીનો આત્મસંતોષ માનવાને બદલે, પોતે બાંધેલા નાટકના 'ચોકઠાની આરપાર જોઈ.........નવું દર્શન આપી શકે' તેવા સૂત્રધારનાં કલ્પનાકૌશલ્ય અને અભિનયવિવેકને જ અસામાન્ય મહત્ત્વ આપવામાં મૂળ પ્રેરણા હશે સ્વાનુભવની તેમ નિષ્ણાતબુદ્ધિની. ચતુર્વિધ અભિનય માટે નાટયકાર પોતે જ નાટયસૃષ્ટિનો હવાલો સૂત્રધારને સોંપી દે અને વિશ્વાસ મૂકે એનું કદાચ આ પહેલું ઉદાહરણ. સંવાદોનું નાટકી ભાવ-આલેખન તદ્‌વિષયક નાટકમાં અસંગતિ પેટે નહિ પણ ખૂબી તરીકે જોવાશે. તેમની કવિ-રમૂજકારની સ્વકીયતા મોકળી મહાલે છે તે કાવ્યરંગી પ્રણયોદ્‌ગારોમાં તથા હળવી હાસ્યોકિતઓમાં.

તેમની હળવી ગંભીરતા તેમ જ રમતિયાળ બંડખોરીનો બેવડો આવિષ્કાર તે જાણે 'શિખરિણી' (૧૯૪૬). પોતાની પત્નીને ગર્ભધારણ નહિ કરાવી શકવાની લોહી-ઊણપ ધરાવતા, ગર્ભશ્રીમંત—શિક્ષિત યુવાનની પતિપરાયણ પ્રેમાળ પત્ની, એ દંપતીની હૂંફમાં ઉછરેલા તરંગી--નિર્દોષ યુવાનની બાળક માટેની 'હોંસ' સંતોષવા પોતાના પતિની અનુજ્ઞાથી, એ ત્રાહિતનો ગર્ભધારણ કરે અને બાળકને જન્મ આપે એવા નાટ્યવિષય માટે મહેતાએ લોકાદર ધરાવતા પુરાણનો હવાલો* આપ્યો હોવા છતાં ગતાનુગતિક નાટકોના વાચક-પ્રેક્ષકને વા પરંપરાપરાયણ નીતિમત્તાને તે ચોંકાવ્યા વિના નહિ રહે; નાટયવસ્તુ સાથે નાટયનિયોજન પણ રૂઢ રુચિને અવનવું લાગવાનો સંભવ ખરો.

---

† 'મંડપમુહૂર્ત', પૃ. ૮.

*".....આ નાટકમાં બની તેવી ઘટના આપણી જ પૌરાણિક કથાઓમાં આલેખાઈ છે. અને જો એ વસ્તુ સતયુગમાં બને તો તે આજે ન બને ?" 'આકૃતિ' (પ્રસ્તાવના), પૃ. ૪.

પાત્ર-પ્રસંગ અનુસાર સ્વકીય નીતિ-મોકળાશ સ્વીકારતા આ નાના સંસારની શીર્ષકદા નાયિકા શિખરિણીની વાત્સલ્યસભરતા સમક્ષ ત્રિવિધ પુરુષ-સ્વભાવના પાત્ર-પ્રયોજનથી મુખ્ય લાભ થાય છે અર્થપૂર્ણ નાટયાત્મકતાના બીજારોપણ અંગેનો. ઉદારમના ખેલદિલ, મિત્રનિષ્ઠ-પત્નીનિષ્ઠ, શિક્ષિત-શ્રીમંત સુજન તે ધવલ; ઈર્ષાળુ, વિષયલંપટી, નિર્દય-નફ્ફટ દુર્જન તે કલંકીનાથ; તરંગી, ગુણ-દુર્ગુણમુકત, બાળસહજ અને સ્નેહવ્યાકુળ તે શાર્દૂલ—સ્ત્રીના અંતરંગની બહુવિધ અભિવ્યકિત સાધતા, શિખી સાથે સંકળાયેલા પતિ, મિત્ર તથા સ્નેહીના પાત્ર-આયોજન દ્વારા ઉદ્ભવતી નાટયક્ષમતાને સ્ફુટ કરવા પ્રસંગપ્રચુર નાટયરીતિને બદલે તેમણે લગ્નસ્થ તથા લગ્નેતર સ્નેહ અને દેહસંબંધના પરસ્પરવિરોધી ભાવોના આરોહ-અવરોહ પ્રત્યે લક્ષ કેન્દ્રિત કર્યું જણાય છે; પાત્રાલેખ વિશે એ દ્વારા ઉદ્ભવતા જીવંત આકર્ષણ ઉપરાંત ચોંકાવતા લાગતા નાટયવિષયને જે ઔચિત્યયુકત ઓપ મળતો થાય છે એ એનો લાભવિશેષ.

બાળસહજ મુગ્ધતાથી સ્ત્રી-સહચાર અને વાત્સલ્યહૂંફ ઝંખતા શાર્દૂલ જેવા બાળક-પુરુષની પાત્રવિભાવના તથા ધવલ જેવા પુરુષાતનહીન પુરુષનો પાત્રાલેખ ગુજરાતી નાટકમાં જોવા-વાંચવા મળે છે પહેલી જ વાર, પરંતુ કેન્દ્રસ્થ ઘટનાના સંચલન અંગે નાટય-અગત્ય મળી છે કલંકીનાથને. એ પાત્ર પ્રથમ દૃષ્ટિએ ખલનાયકની પરંપરાનો લંપટી નમૂનો લાગે કદાચ, પરંતુ કર્તાની નાટયદૃષ્ટિની મદદ પણ એમાં આવી મળી જણાશે. અંગત જીવનનું નીતિ-દૌર્બલ્ય ઢાંકવા ચોવટિયા સમાજના દંભપરસ્ત નીતિ-આગ્રહની ઠેકેદારી લઈ ફરતો કલંકી આમ એક નવતર પ્રતીક-પાત્ર ઠરવાનું. શિખીનો વિશુદ્ધ સ્નેહ માણતા શાર્દૂલ તરફથી તેને પોતા તરફ વાળી એ દાંપત્યપરાયણ નારીને દેહોપભોગ અર્થે સ્ખલિત કરવા તત્પર થયેલો મિત્રદ્રોહી કલંકીનાથ, નાટકાંતે શાર્દૂલને દૂર કાઢી, એ સ્નેહપાત્ર નિમિત્તે નાયિકાના જીવનમાં જનનીભાવ-પત્નીભાવ અંગે ઉદ્ભવેલી વિલક્ષણ કટોકટીની કારુણ્યમૂલક પરાકોટી સિદ્ધ કરી આપે એવા ઉપચયોચિત આલેખન દ્વારા નાટયકારે આ નાટયોપકારક પાત્રને બીબાંઢાળ ખલનાયક બનવામાંથી ઉગારી લીધું જાણે. નીતિચ્યુત કલંકીમાં સૂચવાયેલી બહુજનગત નીતિવિકૃતિ અને શિખી-ધવલના વ્યકિત-જગતની ખેલદિલી પ્રેરી—કદાચ વિવેકી પણ ખરી—નીતિમોકળાશના આત્યંતિક વિષયગત વિરોધના પ્રચ્છન્ન સંઘર્ષથી મહત્ત્વનો લાભ થાય છે તે ઉપલક નજરે કેવળ બંડખોર લાગતી ભાવનાસૃષ્ટિની અર્થસભરતા અંગે. શિખી-શાર્દૂલના દેહસંબંધનો અને બાળકજન્મ જેવા પરિણામનો વિચાર કરતી વેળા પ્રથમ વિચાર કરવાનો રહેશે આ વિષયભૂમિકાનો તથા નાટયસંદર્ભનો; છતાં પાત્રના વિચાર-વર્તન અંગે કેટલાક સંદેહનું સમૂળું સમાધાન મળી રહે એમ કદાચ ન પણ બને. ધવલની સાધુતા--

ઉદારતામાં પ્રકૃતિસહજ—પતિસહજ નબળાઈ નિમિત્તે કોઈ પ્રત્યક્ષ—પરોક્ષ આત્મવંચના કેળવાઈ છે કે કેમ, શાર્દૂલને કે—શાર્દૂલનું ?—બાળક જણી આપવાની શિખીની ઊલટ તૈયારી મારફત કોઈ વિજાતીય અતૃપ્તિ જોર દાખવતી થાય છે કે કેમ અને પિતા થવાની અને શિખીને જ એ બાળકની જનેતા બનાવવાની શાર્દૂલની 'હોંસ' વિશે કેવળ બાળસુલભ જાતીય નિર્લેપતા છે ખરી ?—આવી મનોવિશ્લેષણાત્મક ચકાસણી વિનાનું માનસબંધારણ અને પ્રસંગનિયોજન સ્નેહસંબંધના વસ્તુબંધની કંઈક શિથિલ સંધિઓ કહેવાય. આ વિલક્ષણ પાત્રત્રિપુટીના અંતરંગનો વિશેષ-વિગત પરિચય કરાવાયો હોત તો આ અપ્રતીતિજનકતા ઓછી થાત કદાચ, અને એથી લાભ મળત વિષયસ્ફોટનને.

વિષય-માવજતના પ્રસ્તુત સ્વરૂપ પરથી પણ એમ તો છેક નહિ કહી શકાય કે આ અપવાદરૂપ જોવા મળતા અને કદાચ અસાહજિક લાગતા મનોવલણ અને મનઃસ્થિતિ તથા તત્પ્રેરિત વાણી-વર્તનના નાટયનિયોજનમાં કર્તાની નેમ સામાજિક નીતિતંત્રને હચમચાવી મૂકવાની છે. ઊલટું, રૂઢ નીતિવિકૃતિ પરત્વેના કર્તાના ઉગ્ર પ્રત્યાઘાત પેટે જાણે સ્ફુરેલી વસ્તુમાંડણીમાં નીતિ-મોકળાશ અને માનસિક સ્વાસ્થ્ય અંગેનો ઉત્કટ આગ્રહ કેમ ન હોય? વળી વીસમી સદીની વીસીથી આવિષ્કાર પામતા થયેલા પરંપરા-પ્રણાલી સામેના સ્પષ્ટ વકતૃત્વભર્યા પ્રશ્નાર્થવાદનો પ્રબળ અને પ્રતિનિધિ આવિર્ભાવ પણ એમાં શોધી શકાય; એટલું જ કે આ અર્વાચીન નાટયકારે અભિનવ પાત્રવિભાવના તથા અપ્રચલિત પ્રસંગનિર્માણ જેવા નાટયનિયોજન વડે એ નાટયાવિષ્કાર રસલક્ષી બનાવી મૂકયો છે. એ રસવાહિતા અંગે તેમના ભાવપૂર્ણ સંવાદો પણ નોંધવાના રહેશે. પરંતુ, તેમની પૂર્વેનાં સાહિત્યિક નાટકોની પાઠય વા વાચ્ય (Readable) લઢણથી ઊલટા પ્રકારની અભિવ્યકિત તાકતી અભિનેયાર્થ વાગ્છટા સતેજ કલ્પકતા વિનાના, ગતાનુગતિક અભિરુચિવાળા વાચકને કાં તો મૂંઝવે, કાં તો નિરાશ કરે. અર્વાચીન નાટયશૈલીમાં 'ઉકિતઓની શરૂઆતમાં અભિનયસૂચન સામાન્ય રીતે કરવામાં આવે છે... એ...... આમાં નથી કર્યું '* એટલે આ ભાવપ્રચુર ઉદ્‌ગારો, અર્થપૂર્ણ સંક્ષિપ્ત વાકયખંડો

---

* 'આકૃતિ' (પ્રસ્તાવના), પૃ. ૫. આમાં ફરી વાર તેમણે સૂત્રધારનાં દાક્ષિણ્ય-સહયોગ પરત્વે વિશ્વાસ દાખવ્યો છે. ' ત્રણ વાકયોની ઉકિત હોય, એમાંના કેટલાક શબ્દો પણ ખાસ આરોહ અવરોહથી વત્તાઓછા ભાર મૂકી બોલવાના હોય ત્યાં કેટલી સૂચનાઓ કરીએ—લખીએ! 'સૂત્રધાર એટલું નહિ સંભાળે?' એમ કહી તેમણે એક-બે પ્રસંગ ભરપૂર સૂચન સાથે પ્રસ્તાવનામાં લખી બતાવ્યા છે.

અને ગતિસૂચક-ભાવસૂચક શબ્દોમાં ભાવકને રસ-પરિતોષ મળે તો કેવળ રંગભૂમિ-સન્મુખ અને ભાવોચિત આરોહ-અવરોહ તથા સાભિનય ધ્વનિનિયમન દ્વારા જ. મહેતાના અભિનેયાર્થ નાટયવિધાનની આ શૈલી-લાક્ષણિકતા વિશેષ નોંધવાની રહેશે તેમાં મળી રહેતા સાહિત્યિક તથા અર્વાચીન નાટકના શૈલીભેદ વિશેના સૂચક નિર્દેશ અંગે.

લગ્નપ્રશ્નનું તેમનું પ્રથમ લાંબું નાટક તે આ 'પાંજરાપોળ' (૧૯૪૭). હિંદુ સમાજ-જીવનના અનિચ્છાલગ્નનો, ઘરસંસારનો 'ઘણો ગૂંચવાએલો, અપભ્રષ્ટ બનેલો, મહાજટિલ અને વિકટ બનેલો કોયડો' નાટયબદ્ધ કરી મહેતા ફરી વાર જાણે દેહસંબંધ વિશે મોકળી પ્રમાણિકતાનો આગ્રહ દાખવવા માંગે છે. પડ્યું પાનું નિભાવી લેવાની દાંભિક દાંપત્યવૃત્તિને બદલે '...બે જીવ રાજી તો રાજી! પછી લગ્ન કયાં વચ્ચે આણવું ?'* એવી વિશિષ્ટ અને નિર્ભીક ખુમારી દાખવતી નાયિકા જ્યોતિ લગ્નવિધિનો-લગ્નસંસ્થાનો છેદ ઉડાવી, વિકલ્પ પેટે 'ધણી-ધણીઆણી' તથા 'વર-વહુ' જેવા ચલણી શબ્દો-સંબંધો વિનાનું, કેવળ મનમેળ તથા સ્વેચ્છાપૂર્વકના ઐહિક સહજીવન પર ગોઠવાયેલું, 'પાંજરાપોળ' જેવું શ્લેષાત્મક નામ ધરાવતું પોતાનું નાનું વ્યક્તિજગત સ્થાપે છે. 'તમે કહેશો કે આ અનાચાર છે. હું કહું છું કે અહીં આપણી દુનિયામાં આપણી આટલી 'પાંજરાપોળ'માં આપણે પ્રામાણિક છીએ'§ એવા ખુમારી-વિશ્વાસથી જીવતી અને નીતિની સ્વકીય સુખ-પરાયણ ધોરણે ચકાસણી કરતી આ નવી નારી મુનશીની શશી કે આ પૂર્વેની તેમની શિખી કરતાં ભિન્ન અને બળવાખોર લાગવાની. ત્રણ કે ચચ્ચાર મુરતિયા છતાં જ્યોતિ પોતાનો સુખી ગૃહસંસાર ગોઠવી શકતી નથી એ તેના સ્નેહ-ઉત્સુક સ્ત્રીજીવનની ઉગ્ર કટોકટી. નૈતિક બંધન તો ઠીક, ઇચ્છાવર અંગેની વિચિત્ર મુશ્કેલી છે તે આ—પિતાની સઘળી મિલકત મેળવવા સોલિસિટરની પસંદગીના મુરતિયાને પરણવાની કાનૂની જોગવાઈનું બંધન. પરંતુ આવી લગ્નગૂંચ નિમિત્તે, લગ્નસ્થ કે લગ્નેતર જીવનમાં કેવળ પ્રેમને પ્રાધાન્ય આપતી અર્વાચીના લાગણીપોચટતા દ્વારા જીવનધ્વંસ તો શાની નોંતરે, તો કેવળ બુદ્ધિભ્રમ વડે કર્તાની 'શું કહું .... વલ્ગેરિટી' માં પણ ભાગ્યે જ ખૂંપે. એટલે આવી લગ્નભીંસમાં સાવ સ્વસ્થ રહી, કેમ જાણે કોઈ સ્ત્રીસુલભ હૈયાઉકલત દાખવતી હોય તેમ, પૈસો તથા ઐહિક સુખસગવડ મેળવી લેવા દેહના 'ધણી' તરીકે નવરંગકુમારને અને હૃદયની સ્નેહભૂખ સંતોષવા 'વર' તરીકે પ્રેમળને સ્વીકારી તે જાણે પોતીકો લગ્નાદર્શ અથવા તો લગ્ન-વ્યવસ્થા ઉપજાવી લે છે. બે પુરુષ સાથેનું આ સહ-લગ્ન કેવળ સ્વાર્થબુદ્ધિપ્રેરિત છે એમ પણ નથી. નાની બહેન છાયાના વિદેશ

* અં. ૩; પૃ. ૯૮.

§ અં. ૩; પૃ. ૧૦૭.

ખાતેનાં શિક્ષણની, પોતાના બાળલગ્નના પતિ લાલભાઈનાં છ છોકરાંના પોષણની, પ્રેમાળ પ્રેમળના સમાજવાદી આદર્શને પુરસ્કારવાની અને પ્રેયસી માની 'લાડવા' આવતા કેસરીસિંહના આર્થિક પ્રોત્સાહનની જોગવાઈ—આમ નવરંગકુમાર સાથેના દેહલગ્નથી મળતી પિતાની મિલકત વડે તે ચતુર્વિધ લક્ષ્ય સિદ્ધ કરે છે જાણે ! સ્વહિત-પરહિત પર રચાયેલી તાર્કિક લગ્નયોજના પ્રચલિત રીતે અનૈતિક ખરી કે કેમ એમ વિચારવાનું મન થયા વિના રહેશે નહિ.

વિનય-વિવેકના પાશ્ચાત્ય આદર્શાનુસાર જીવતા નવરંગકુમાર લગ્નપૂર્વેની 'અન્ડર-સ્ટેન્ડિગ' પ્રમાણે પ્રેમળ-જ્યોતિનો સ્નેહસહચાર માન્ય અવશ્ય રાખે છે; પરંતુ, ભલે પતિદ્રોહની અનૈતિકતા વિનાનો, પણ એ કૃત્રિમ જીવનવ્યવહાર અર્વાચીન સ્ત્રીત્વની નિર્ભીકતા-નિખાલસતા સાથે સુસંગત કેમ બને ? 'ધણી'—'વર'નો એકસાથે સહચાર-લાભ માણવા-મેળવવાની યુકિતયુકત યોજના વિશેની,ભય-આશંકા નિમિત્તે ઉદ્‌ભવતી આત્મવંચના અને લાગણીવિષયક કૃત્રિમતા અનિચ્છા-લગ્નના 'રગડા'ના વિકૃતિ-દુ:ખ કરતાં ઓછી વિષાદજનક નથી એવી સભાનતા તે જ્યોતિની પ્રયત્નપૂર્વકની સ્વસ્થતાની અને આ વિશિષ્ટ નારીપાત્રના આલેખની પરાકોટી. પરંતુ, સ્નેહાસકિતના કટોકટીસૂચક મોકા પર એ નવી નારી ભાંગી પડતી નથી એ તેના વિશુદ્ધ સ્વત્વના કારણે. ઉઘાડી અનીતિથીય વિશેષ નીતિ-પર લાગતી આ આત્મવંચના ટાળવા વિકલ્પો નથી એમ છેક નથી. પ્રેમળ સાથે ભાગી છૂટવું એ એક ઉઘાડો અને પ્રચલિત ઢબનો—નાટકી પણ ખરો—ઉપાય; બીજો વિકલ્પ તે એકને ઢાંકવા બીજી લગ્ન-તરકીબની યોજના: છાયા-પ્રેમળ દેખાડવા ખાતર પરણે તો નાની બહેનના પતિ સાથે નિ:શંક વાતાવરણમાં જીવી લેવું. પરંતુ, કેવળ પ્રામાણિકતાપૂર્વક સહજીવન જીવવાના જ્યોતિના આગ્રહ સાથે આવા કોઈ પગલાથી પાત્ર-સાતત્ય ન જળવાય એમ બને. કાનૂની માર્ગનો પણ એક વિકલ્પ છે, પરંતુ નવરંગ-જ્યોતિને લગ્નજીવનમાં પરસ્પર દુ:ખ ઉપસ્થિત ન થાય ત્યાં સુધી એ ઉપાય પણ ન-કામનો. માટે જ, નવરંગ-છાયા વચ્ચે જન્મેલું આકર્ષણ કે પોતાને પરણવાની પ્રેમળની છેવટની તૈયારી જ્યોતિના પ્રણયવ્યવહારની ગૂંચના ઉકેલ માટે ઉપકારક બની નથી જણાતી. આમ, તેના સ્નેહજીવનનો 'રગડો' રૂઢિલગ્નના કજોડાના 'રગડા' કરતાં વિશેષ જટિલ બન્યો છે તે નીતિ તેમ જ કાનૂન અંગેની મર્યાદાઓ નિમિત્તે. એનો સ્વસૂઝપ્રેરિત ઉકેલ તે મનમેળવાળાં અને ઘરભંગ થયેલાં સ્ત્રીપુરુષો લગ્નનું પ્રચલિત નામ પાડયા વિના સ્નેહજીવન માણી શકે તેવી 'પાંજરાપોળ'ની એક સ્વપર્યાપ્ત વ્યકિતજગતની સ્થાપના; એ જ નાટયવિષયની સમસ્યાનું સમાપન.

બાળલગ્ન, વિધવાવિવાહ કે કજોડા જેવા ગતાનુગતિક લગ્નાનુષંગિક પ્રશ્નોને બદલે સમગ્ર લગ્નસંસ્થાની આમૂલાગ્ર ચર્ચા કરતા નાટયવિષય માટે અપનાવાયેલી શૈલીમાં નથી તો મુનશીપૂર્વેનાં નાટકોની લાગણીશીલ અતિકરુણતા વા મુનશીનાં સામાજિક નાટકોની સાદ્યંત હાસ્યરસિકતા. જ્યોતિના લગ્ન-રગડા પરત્વે 'સ્હેજ હસી, જરા ગ્લાનિ અનુભવી' તેમણે જાણે સાશંક ભાવે પૂછ્યું છે: 'એને પ્રહસન કહીશું ?' પરંતુ એવા રૂઢ વર્ગીકરણ કરતાં 'પાંજરાપોળ'ને ગંભીર-હળવા નાટક (Serio-Comedy) તરીકે વિચારી શકાય કદાચ.

વસ્તુવિધાનમાં પ્રધાનપદે રહેતી જ્યોતિના પાત્રાલેખમાં લગભગ સાદ્યંત સ્વસ્થતાના નિરૂપણ છતાં તેના અંતરંગમાં સળવળતા વિષાદનો અણસાર, ઉપલક રીતે સુખદ જણાતા નાટ્ય-સમાપન પર્યંત મળતો રહે છે એટલે તત્વત: તેનો નાટયાવિષ્કાર ગંભીર લાગવાનો. આમ, પ્રસ્તુત નાટયબંધમાં સ્મરણ થવાનું એકાદ પશ્ચિમી વિચાર-પ્રેરક સમસ્યાનાટકનું. નાયિકાના વિષાદમૂલક તથા અર્થપૂર્ણ પાત્રાલેખને પુષ્ટ કરતાં, આમ તો તેના લગ્ન રગડામાં ફાળો આપતાં નૈમિત્તિક અને ગૌણ પાત્રો એક યા બીજી રીતે હાસ્યપ્રેરક અવશ્ય લાગવાનાં. લગ્નજીવનના નિષ્કામ "કામ"ના બેઠા ઉપહાસ જેવા લાલભાઈ; પ્રણયના લાગણીવેડાના વ્યંગવિનોદ જેવો કેસરીસિંહ; વૈધવ્ય-વિકૃતિના ઠઠ્ઠા જેવા લીલીમાશી-લીલામામા, તથા ભૂરાકાકા-ભૂરીફોઈ; નાણામૂલક તેમ જ ધંધાદારી લગ્નાચારના માર્મિક કટાક્ષ જેવા કાળાભાઈ-ધોળાભાઈ; એક પક્ષે આ સ્નેહભાવ તથા દેહસંબંધની વિવિધાવસ્થા દાખવતાં વિકૃતિ-પાત્રો, અને બીજે પક્ષે લગ્નસ્થ વા લગ્નેતર સહજીવનના સુખનો સ્વસ્થ આગ્રહ દાખવતી નાયિકાનું પ્રકૃતિનિષ્ઠ પાત્ર; એટલે વિષય-સ્ફોટ તથા નિરૂપણ-હેતુ એમ બેવડી દષ્ટિએ પરસ્પરવિરોધી પાત્રયોજનાથી આ ગંભીર-અગંભીર રચનામાં રોચક નાટયાસ્વાદ મળતો થાય છે. આધુનિક સમયની જીવન સમસ્યાની નાટયાભિવ્યકિત અર્થે મુનશીએ જેમ 'કાકાની શશી' દ્વારા તેમ મહેતાએ આ 'પાંજરાપોળ' દ્વારા ગુજરાતીમાં લગભગ વણખેડાયેલો Serio Comedyનો નવો નાટયપ્રકાર જાણે પોતાની ઢબે ચકાસી બતાવ્યો. એમાં પરંપરાગત પ્રસંગપૂરણી વા નાટયનિયોજનની રૂઢ વા શાસ્ત્રીય વ્યવસ્થિતિ કે ગતાનુગતિક નાટયમયતા શોધવાની રહેશે નહિ. પરંતુ, કેવળ નાયિકાના એક પાત્રમાં કેન્દ્રિત થયેલું અને એકાદ અપવાદ સિવાય* બહુધા સમગતિએ વહેતું વસ્તુ-વહેણ ચર્ચાપ્રધાન સમસ્યાનાટકની વિષયા-ભિવ્યકિત નાટયસુલભ અવશ્ય કરી આપે છે.

* અં. ૩; પૃ. ૮૭. પ્રસ્તુત પ્રસંગમાં, પોતાની નાની બહેન છાયા પોતાના પતિ નવરજને આકર્ષી શકે છે એ હકીકત જ્યોતિમાં, પોતાની આકર્ષણ અંગેની અશકિત વિશે અસંતોષ જન્માવે છે.

સર્જક માનસને સતત મૂંઝવતી રહેલી લગ્નસમસ્યાનું નાટયાર્થ-સાધક નિરૂપણ કર્યા છતાં તેના ઉકેલ પેટે 'મનુ ભગવાન જાણે, હમ ન જાણે !'* જેવી રમતિયાળ વિનોદવૃત્તિ દાખવતા નાટયકાર, જ્યોતિના પ્રામાણિકતા અંગેના આગ્રહના વિચાર-વ્યવહાર દ્વારા તેમ જ લગ્નસંબંધના નામકરણ વિનાના સમજ-સ્નેહ પર નભતા સહજીવનના 'પાંજરાપોળ'-ના વિલ્કપ દ્વારા રૂઢિચુસ્ત માનસને વા દાંપત્યસંબંધી દાંભિકતાને આઘાત પહોંચાડવા માગતા હોય તો તે વ્યાપક અર્વાચીન બંડખોરી તેમ જ વ્યકિતગત બુદ્ધિનિષ્ઠ રમૂજવૃત્તિ સાથે સુસંગત ઠરવાનું. સમસ્યાનાટકના વસ્તુવિધાનમાં આમેય તે નાટયાંગભૂત વિષય-પ્રશ્નના કોઈ તૈયાર ઉકેલ કે બેધડક સલાહ અંગે ભાગ્યે જ સ્પષ્ટ ઉલ્લેખ મળવાનો. વસ્તુત: જ્યોતિની અને એ રીતે નાટકની-નાટયકારની મુખ્ય નેમ, પડયું પાનું નિભાવી લેવાની લાગણીશીલતામાંથી કે 'આજનાં લગ્નોમાં દેખાતી......શું......કહં? વલ્ગેરિટી'માંથી પરણેલાઓ કે પરણનારે સ્વત્વ કેળવી, સ્વસ્થ સમજ દાખવી સહજીવનને સુખપરાયણ બનાવવા અંગે રચનાત્મક માર્ગદર્શન આપવાની છે એવું તારણ દુરાકૃષ્ટ નહિ લાગે, કેમ કે કર્તાએ નાટયારંભ વેળા જ વસ્તુના ભાષ્ય જેવી 'જૂના નાટકમાંની એક લીટી' કેમ જાણે આ લગ્નનાટકના નાંદી પેટે ઉતારી છે :

'લગન તે શું સમજો છો ખેલ સાહેલી !'

કારકિર્દી-આરંભ વેળાનાં બે નીચલા-ગરીબ થરનાં નાટકો અને છેલ્લાં બે શ્રીમંત-ઉપલા થરનાં નાટકોથી ઊલટું મધ્યમવર્ગીય સમાજ-વાતાવરણમાં ગોઠવાયેલું 'માઝમરાત' (૧૯૫૫) તે યુદ્ધ ત્તર અર્થપ્રધાન સમાજરચનાના સંદર્ભમાં બદલાતા--બદલાયેલા લોકાચાર અને મૂલ્ય-પરિવર્તનનું નાટક—અથવા આ ઉત્તરાર્ધમાં કર્તાની વિશિષ્ટ મન:સ્થિતિ દાખવતું હળવું-ગંભીર સમસ્યાનાટક.

પોસાય નહિ તેવી લક્ષ્મીલોલુપતા, પ્રતિષ્ઠા--શોખ તેમ જ આડંબર-ઘેલછા જેવી મધ્યમવર્ગીય અને સ્ત્રીસહજ સ્વાભાવ-ખાસિયતોનું પ્રતિનિધિપાત્ર તે કુન્દા. કોઈ પણ પ્રકારના ગૌરવ વિના, પુત્રને શ્રીમંત યુવતીના ઘરજમાઈ તરીકે ગોઠવવાની પેરવી કરતી, પુત્રીને માટે નિર્માલ્ય પણ ધનાઢય જમાઈ મેળવવા ચાર-ચાર બનાવટી જન્માક્ષરો ફેરવતી અને પારકાનાં પોષાક--ઘરેણાંથી શ્રીમંત દેખાવા મથતી નાયિકાના વર્તનની કૃત્રિમતા તે કુટુંબની આર્થિક—માનસિક અરાજકતાનું મૂળ કારણ.પરંતુ જેમ પૈસા--પ્રતિષ્ઠા અંગેના તેના વ્યામોહનો નથી ઉપહાસ દર્શાવાયો, તેમ તેની અર્થલાલસા અને દંભ-વિકૃતિની કરુણતા પણ નથી આલેખાઈ. હળવાં-ગંભીર

* 'સમે વર્તે સાવધાન !' (પ્રસ્તાવના); પૃ. ૭.

નાટકોની વિશિષ્ટ સૂઝ-શૈલી પ્રમાણે આમાં પણ તેમણે સુખદ વિરામસમાધાન પ્રયોજ્યું છે જાણે. ગામડાની જમીન-જાગીર સંભાળતો, લોકોપયોગી પ્રવૃત્તિ પેટે નાટકમંડળી ચલાવી કાર્યરતતાનો મનભર આનંદ માણતો વિનાયક અને આહ્લાદંભરનાં પારકાનાં ઉપાદાનો પર અવલંબની કેવળ સુખાળવી ચંચળતાની અતૃપ્તિથી પીડાતી કુન્દા—દિયેર-ભાભીનો આવો વિષયોપકારક પાત્રભેદ તે પ્રચલિત નાટ્યવિધાનથી અળગા તરતા સમસ્યાપ્રધાન નાટ્યબંધની વ્યાવર્તક લાક્ષણિકતા. છતાં, કુન્દાને અનુલક્ષી યોજાયેલા ધનુભાઈ-વિનાયકના સંવાદોમાં નાટક સીધું ચર્ચામાં અટવાતું લાગશે ખરું, પરંતુ સ્વભાવ-સૂઝ અનુસાર નાટ્યસૃષ્ટિને નિરર્થક ગંભીરતામાંથી ઉગારી લેવાનો તેમણે સફળ પ્રયાસ કર્યો છે એ પેટે સંજય-સંધ્યાનો મીઠો પ્રણય-કલહ, ચતુર ચંપક તથા લલિત-મંદાનું 'સોશ્યલ' અને મીઠી પારસી બાનીમાં પીરસાતી દાદીમાની અનુભવી રમૂજનો ઉલ્લેખ કરવો પડે. અર્થગર્ભ પ્રશ્નનાટકની અપેક્ષા રાખનાર વાચક, મધ્યમવર્ગને કોરી ખાતા અર્થદાસત્વની સાંપ્રત જીવનની બળતી-બાળતી સમસ્યાની આર્થિક રાજકીય-મનોવૈજ્ઞાનિક વિષયછણાવટ વાંચવા—જોવા ન મળી એ નિમિત્તે થોડો નિરાશ થાય એમ બને; પરંતુ તખતાનુકૂળ નાટ્યસંકલનની મર્યાદા જાળવી, હોંસભેર અર્થશાસ્ત્રીય ઉકેલ દર્શાવી આપવાની વા વાદ-વિચારસરણીનો અત્યુત્સાહી પુરસ્કાર કરી લેવાની લોભામણી વૃત્તિ પરત્વે દાખવેલો સંયમ વિષયસંદર્ભમાં અર્થસૂચક કેમ ન હોય ? સામ્યવાદપ્રેરિત વર્ગવિહીન સમાજરચનાની કે ગ્રામોદ્ધારપ્રેરિત 'ચાલો ગામડે'ની ફરમાશુ ઘોષણાના આત્યંતિક વિકલ્પો જતા કરી વિનાયકના પાત્ર દ્વારા અમલી બનાવાયેલો શ્રમપ્રધાન સ્વાવલંબી, સ્વપર્યાપ્ત-સંતોષી ગ્રામીણ જીવનનો, નાટ્યવિષયાનુસંધાનમાં ગોઠવાઈ જતો બુદ્ધિગમ્ય ઉકેલ અર્થશાસ્ત્રીય હો વા ન હો પરંતુ વણસતી જતી મધ્યમવર્ગીય જીવનસ્થિતિ પરત્વે એ સામાજિકના મન વિશે વિચાર-પરંપરા અવશ્ય જગાડશે—ઉકેલને નહિ પણ મુખ્યત્વે સમસ્યાને કેન્દ્રમાં રાખતી શૈલી માટે આ સિદ્ધિ અપૂરતી ઠરશે નહિ. નાટ્યવિષયના સમસ્યાસ્વરૂપને તેમ પાત્રસ્વભાવને સ્ફુટ કરવા કાર્યસાધક નીવડતી તેમની સંવાદછટાની વાર્તાલાપ-લઢણ એ પણ એક ગૌણ શૈલીવિશેષતા.

સાંસારિક-આર્થિક પ્રશ્નોની છણાવટ પછી સાંસ્કૃતિક પ્રશ્નની વ્યાપક વિષય-ભૂમિકામાં ગોઠવાયેલું તેમનું છેલ્લું નાટક ' સોનાવાટકડી ' (૧૯૫૫) આ ક્રમમાં ઉલ્લેખવું ઠીક પડશે. રાજકીય પ્રજાતત્ત્વના આધારરૂપ ગુજરાતની સાંસ્કૃતિક અસ્મિતાના નવા ઉદ્‌ભવેલા પ્રશ્નોનો ઈતિહાસ-સંદર્ભ સાચવી, રાણક-સિદ્ધરાજની ગુજરાતના નવોત્થાન અંગેની મહત્ત્વકાંક્ષાની તૃપ્તિ-અતૃપ્તિનાં બીજ અને ફળશ્રુતિમાં નાટ્યકારે વિષય-એકમ ગોઠવ્યો

છે. અસ્મિતા-સ્વપ્નના વિષય-સ્ફોટન અર્થેની મહત્ત્વની બાબત બે—સંઘર્ષમૂલક વસ્તુમાંડણી તથા રંગભૂમિપ્રવૃત્તિની પશ્ચાદ્‌ભૂમિકા.

નાટયાંગભૂત ભાવનાનું પ્રતિનિધિ પ્રણયયુગલ સોન-રસેન્દુ તથા સોનની અભિનેત્રી મા રાણક એક પક્ષે, બીજા પક્ષે સટ્ટાખોર, સત્તાશોખીન અને કામલોલુપ શેઠત્રિપુટી તથા તેમનાં સાધન બનતા સધરા તેમ જ દલા દલાલની કાર્યસાધક પાત્રજોડી: એ જાણે, મહેતા પણ પાત્ર-પ્રસંગજન્ય સંઘર્પાશ્રિત નાટયાસ્વાદ સ્ફૂટ કરી શકે છે તેની પ્રતીતિ; પરંતુ આમૂલ અવનતિના નાટયચિત્ર સાથે વિશેષ સંગત અને રુચિકર નીવડે છે તે તો આ નાટયસામગ્રી પડછે. ગોઠવાયેલી ભાવનાઓની આંતરિક અથડામણ. સોન-રસેન્દુના સંસ્કારી અસ્મિતાના ગૌરવ સામે મેદાને પડતી સ્વાર્થાન્ધ-રૂપલાલચુ શેઠિયા-ત્રિપુટી સમક્ષ તત્કાળ નિર્બળ લાગતું નિર્મળ પ્રજાજીવન જ અંતે બળવત્તર તથા વિજયી નીવડવાનું તથા દુષ્ટ હેતુ અને ક્રૂર આચરણ દાખવતા મદદનીશ દલાલો જેવા વ્યકિતજૂથનો રકાસ થવાનો એવો અર્થનિર્દેશ નાટકની ઘટનાસૃષ્ટિ વિશે વિચારભાર પ્રયોજી આપે છે. વળી, અગત્યની સંસ્કારપ્રવૃત્તિના રંગભૂમિક્ષેત્રમાં જામેલા એકહથ્થુ વ્યવસાયી વર્ચસ સામે કેવળ ઝિંદાદિલી અને સહયોગથી નાટયરત બની રહેતા કલાશોખીન બળના ઘર્ષણ દ્વારા તેમણે કેવળ વાતચીતનો વિષય બની ગયેલી ગુજરાતી રંગભૂમિની વ્યવસાયી અવનતિના નિર્ણાયક કારણની અર્થપૂર્ણ નાટય-માવજત કરી તે પણ તેમની રંગભૂમિ-રઢનો જ પ્રતિઘોષ. રંગભૂમિ-વિષયક અરાજકતા અંગે 'ધરાગુર્જરી'માં રાજ્યશાસનને જવાબદાર ઠેરવ્યા પછી, 'સોનાવાટકડી' માં તેઓ સમાજહિતૈષી પ્રવૃત્તિના અનિષ્ટ બળ તરીકે નાટયનિર્દેશ કરે છે ધનિકોની વ્યવસાયીવૃત્તિનો અને માલિકીભાવનાનો અસ્મિતાની સમસ્યાના ઉકેલ નિમિત્તે ભૌગોલિક સીમાડા કે પ્રાદેશિક અસ્તિત્વને રાજકારણી બુદ્ધિ-છટાપૂર્વક પ્રાધાન્ય આપવાને બદલે તેમણે પ્રજાના સંસ્કારપ્રસાર તેમ જ સાંસ્કૃતિક ઉત્થાનને સર્વોપરી મહત્વના ઠરાવ્યાં છે; એ અતિ-અર્વાચીન નાટયવિચાર, નાટયવસ્તુની સંઘર્ષમૂલક વ્યવસ્થિતિ તથા સુગમ તખતાલાયકી અને વિશેષમાં કદાચ રંગ-ભૂમિવિષયનું નાટયચિત્ર—એમ ઉત્તરાર્ધનાં વિચારપ્રેરક તથા સમાજજીવનને લગતાં નાટકો પૈકી પ્રસ્તુત કૃતિ વિશિષ્ટ પરિપકવતાની સૂચક બની શકશે ખરી.

કારકિર્દી-આરંભથી લગભગ સાતત્યપૂર્વક જળવાતી આવેલી સ્ફૂર્તીલી પ્રયોગશીલતા અને ગુજરાતી નાટકને વિકાસોન્મુખ કરતા રહેવાતી તદગત ઝંખનાનો ઉન્મેપ-વિશેષ તે 'રંગ ભંડાર' (૧૯૫૩)ની રેડિયો નાટિકાઓ. રેડિયો-રૂપક અંગેની તેમની પોતાની

વિચારણાના માર્ગદર્શન* મુજબ વર્ગીકરણ ગોઠવતાં ''ગભંડાર', 'વહાલો અને વહાલી', 'નર-નારી', 'ખૂન' તથા 'અમલ, ઉર્વશી અને ઠાકુરદા' 'નાટક' તરીકે અને 'સોન', 'પ્રભાત ચાવડો', 'અમરફળ', 'મુઝફ્ફર શાહ' તથા 'એચ. એમ. આઈ.એસ. બેંગાલ''ફીચર' તરીકે ઓળખાવી શકાય,. પ્રથમ પ્રકારના કેવળ કલ્પનાશ્રયી 'નાટક'ની સરખામણીમાં બીજા પ્રકારના 'ફીચર-રૂપક'ની પાત્ર-પ્રસંગની સામગ્રી છે ઐતિહાસિક, પરંતુ તેમાંની ઘટનાસૃષ્ટિ દંતકથામાં ડહોળાયેલી હોઈ, ઓછુંવત્તું 'કાલ્પનિક વાતોનું સાંધણ' અનિવાર્ય બન્યું હશે તે નાટયમયતા નિમિત્તે.

સજીવારોપણની પદ્ધતિએ, પર્વત કે નદીનો ઈતિહાસ-મહિમા આત્મવૃત્તાંતની શૈલીમાં આલેખતા 'વિશ્વામિત્રિ' 'ગિરીગુરૂ ગિરનાર' તથા 'અત્રલુપ્તા સરસ્વતી'-'મીમાંસા' માં કર્તાએ વિગત-ચર્ચા જતી કરી કેવળ નામોલ્લેખ કર્યો છે તે 'ડોક્યુમેન્ટરી'-દસ્તાવેજી રૂપક તરીકે મૂલવવાં ઠીક પડશે. આમ, એકાંકીની પેટા-નીપજ જેવા આ અદ્યતન નાટયસ્વરૂપની તેર નાટિકાઓમાં ત્રણ મુખ્ય પ્રકારો સહજબુદ્ધિથી આલેખાયેલા જોવા મળશે. કર્તાના આ પ્રથમ રેડિયો-નાટિકાસંગ્રહમાં ઊણપ સાલશે તો તે વિષય-વૈવિધ્યની નહિ પણ તંતોતંત પલોટાયેલા આયોજન-કસબની. રેડિયો-નાટિકાના સંક્ષિપ્ત ફલકમાં વસ્તુનિયોજન અંગે સ્થળ-કાળની કેટલીક સુવિધા કરી આપતા પ્રવક્તા પાત્રની યોજના, કેટલીક નાટયમયતા ઉપસાવી આપતી પીઠ-ઝબકાર શૈલીની અજમાયશ, શબ્દનું અર્થલાલિત્ય-માધુર્ય તથા રસલક્ષી નાટયછટા બહેલાવતા ગીત-સંગીત રૂપકના પ્રયોગ-ખેડાણ જેવી રેડિયો નાટિકાની શૈલીવિશેષતા પરત્વે મહેતા-કલમ ફરી વળી નથી એમ લાગવાનું. આમ છતાં આયોજનની લાક્ષણિકતા અંગે 'નર-નારી','એચ. એમ. આઈ. એસ. બેંગાલ' તથા 'ખૂન'નો ઉલ્લેખ કરવાનો રહેશે. વળી સહજમાં નીરસ બની જાય તેવી ઈતિહાસવિષયક સામગ્રીનાં ત્રણ દસ્તાવેજી માહિતીપ્રચુર રૂપકો અંગે નાટયમય રસપ્રદતા ખીલી આવી હોય તો તે પણ નિરૂપણ-કસબની સાવધાનીના કારણે.

એકાંકીની લગભગ સઘળી નાટયાવશ્યકતાઓ સ્વીકારતો આ લઘુતમ નાટયપ્રકાર કેવળ કલ્પકતા કે સ્વયંસ્ફૂરણાએ હાથે ચઢી આવતો નથી; બલકે સાહિત્યિક વિશેષતાથી વિશેષ તો યાંત્રિક આંટીઘૂંટી ધરાવતા આ અદ્યતન અને શ્રાવ્ય ઉપરૂપકની સિદ્ધહસ્તતા અંગે મુખ્ય અપેક્ષા રહેવાની પ્રયોગબુદ્ધિની, નાટય-પરિશ્રમની અને માધ્યમ સંબંધી સાવધતાની. અનિવાર્ય રીતે આવી પડતી પંદર વા ત્રીસ મિનિટના કાલમાનની મર્યાદાના ઉપલક્ષ્યમાં, અલ્પસંખ્ય પાત્રો, સંક્ષિપ્ત વસ્તુફલક અને સ્વપર્યાપ્ત

* 'રેડીઓ—નાટક—રૂપકમીમાંસા' (પ્રસ્તાવના); પૃ. ૯-૧૦.

રસસૃષ્ટિથી ઉપયુક્ત થતો સુનિશ્ચિત વિષય-ક્રમ કુશળતાપૂર્વક ગોઠવવામાં તેમણે આ એકાંકી આકારની નાટિકાઓમાં સરસતાથી અર્થસાધક લાઘવ* અવશ્ય પ્રયત્નસિદ્ધ કરી બતાવ્યું કહેવાય.

નાટ્યસ્વરૂપના લક્ષણવિશેષ જેવી દશ્યક્ષમતાથી વંચિત રહેલા રેડિયો-રૂપકના લેખકે અર્થ-સાધકતા, ચિત્રાત્મકતા તેમ જ ધ્વનિમયતા અર્થે સંનિષ્ઠ શબ્દોપાસના કરવાનું આવશ્યક મનાયું હોઈ રૂપકકારનું નાટયકાર્ય અંશઝાઝેરી તો વાણીસાધના બની રહે છે. રેડિયોપ્રસારિત રૂપક તથા આરામખુરશીએ બેઠા એકલદોકલ શ્રોતા સાથે સજીવ અને રસલક્ષી ભાવસંબંધ બાંધી આપે છે તે આવા શબ્દસામર્થ્યની ઉદ્દીપ્ત થતો આવતો વાચિક અભિનય. પ્રસ્તુત બાબત અંગે પણ મહેતાની નાટયનિપુણતા સફળ રહી કહેવાય એ રીતે કે પરિપક્વ ભાષાછટા, અર્થવાહી નાટયલઢણ, કવિસહજ વાણી-વિવેક અને સુઘડ સંવાદ-લખાવટનો મેળ મળી રહેવાથી સંગ્રહની મોટા ભાગની રેડિયો-નાટિકાઓ સુવાચ્ય તેમ સુશ્રાવ્ય બની આવી છે.

વીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધ-આરંભ વેળા ગુજરાતી સાહિત્ય તથા જીવનનાં ઉભય ક્ષેત્રે ભૂમિજાત લોકસંસ્કારો પરત્વે આકર્ષણનો ઉમળકો પ્રગટતો થાય છે, સર્જનાત્મક કલાપ્રવૃત્તિ અંગે એ નવું મહત્ત્વનું વહેણ ગણાય. એનો એક રસપ્રદ ફાંટો તે બીભત્સતા પેટે બદનામ થયેલી પ્રાચીન ગુજરાતી લોકનાટયપરંપરાના પુનઃસંસ્કરણની વૃત્તિ-પ્રવૃત્તિ. એ ઈતિહાસ-સંદર્ભમાં બીજી નાટયપરિસ્થિતિ વિચારવાની રહેશે. પાશ્ચાત્ય નાટયસાહિત્યના પ્રભાવ તળે અને મુખ્યત્વે શૉ-ઈબસનની શૈલી-પ્રેરણા હેઠળ પાંગરતા થયેલા અર્વાચીન ગદ્યનાટક વિશે મુખ્ય ઊણપ સાલે છે પ્રહસનપ્રચુર્યની, અભિનયમૂલકતાની તથા ગીત-સંગીત-નૃત્યના ત્રિવિધ સહયોગની રસોત્પાદકતાની—અને આ ગુણત્રિવેણી તે ભવાઈપરંપરાની વ્યાવર્તક લાક્ષણિકતાઓ; એટલે આવા બે આકસ્મિક મોકામાં કેટલીક રૂઢ અને સચોટ નાટયોપકારકતાને આધુનિક નાટયશૈલી સાથે કલોચિત વિનિયોગ સાધવાનું મુહૂર્ત મળ્યું જાણે. એ ટાણું સાચવવા નિમિત્તે આ નવીનતાનાપ્રેમી નાટયશોખીને પણ પોતાનો જે પ્રયોગલક્ષી ફાળો આપ્યો તે તપાસવા આ વિષયક્રમમાં 'મેના પોપટ અથવા હાથીઘોડા' (૧૯૫૧) તેમ જ 'હોહોલિકા' (૧૯૫૭) નો ઉલ્લેખ કરી શકાય.

---

* એનો પ્રસ્તાવનામાં પણ ઉલ્લેખ છે: "કલાક દોઢ કલાકનું નાટક રેડિયો પર નહીં જ થાય એવું કહેવું એ ગેરવાજબી છે. થઈ શકે, પણ લંબાણ વધારે એટલે તાણાવાણાના વણાટનું કામ અઘરું અટપટા વહેણ કરવા જતાં પકડ જીરવવી મુશ્કેલ." 'રેડીઓ-નાટક-રૂપક મીમાંસા, પૃ. ૮.

ભવાઈના નાટ્યવિષયક નવસંસ્કરણની– અભિવ્યક્તિ બંનેમાં એકસરખી છે એમ નથી. આ બે પૈકીના પ્રથમ 'મેના પોપટ'માં લોકનાટ્યપરંપરા તથા આંગ્લ નાટ્યરીતિનો આપસૂઝ મુજબનો શૈલી-સમન્વય કદાચ જોઈ શકાય*; સંશોધકવૃત્તિ આ વિગત રસપૂર્વક અભ્યાસશે, એટલા માટે કે આવા શૈલીમેળમાં અદ્યતન નાટકની હવે પછીની વિકાસ-કેડીનો સૂચક નિર્દેશ મળી શકે ખરો.

ભવાઈ–સગાઈની વિલક્ષણ ઝલક દાખવતાં તત્ત્વો તે આ: રંગલાનું પાત્રનિયોજન, હાસ્યજનક રમૂજો, અંકના વસ્તુ-અંકોડા સાંધી આપતી તેના આગમનની યોજના, પ્રેક્ષકોને પ્રત્યક્ષ ઉદ્‌બોધન, નાટ્યપ્રારંભની લખાવટ, નાટકની ભજવણી નિમિત્તે વસ્તુ-રજૂઆત, પ્રાણી-નામ ધરાવતાં માનવપાત્રો, અતિશયોક્તિનિર્ભર હાસ્યનિષ્પત્તિ, સરળ-સ્વયંસ્ફુરિત કવિત, નૃત્ય–સંગીતની રસ-મિલાવટ અને સાદ્યંત હળવાશભરી આવજન. જ્યારે નિશ્ચિત વિષયએકમ, સંકલનની વ્યવસ્થિતિ, વસ્તુ-વિભાજનનો ત્રિઅંકી બંધ, પાત્રાલેખ અંગે વ્યક્તિત્વલક્ષી સ્વભાવારોપણ, 'મોડર્ન સર્જરી' અંગેના નાટ્ય વિષયની અદ્યતનતા, કટાક્ષલક્ષી હેતુ-શૈલી, પાત્ર-પરિસ્થિતિ-સંવાદનું ફારસ-રસિક નાટ્યનિરૂપણ અને વગોવાયેલી બીભત્સતાની છેક અનુપસ્થિતિ–નાટ્યવિધાનની આ વિશેષતાઓ તે આંગ્લ નાટ્યસંસ્કારોની અસંદિગ્ધ અભિવ્યક્તિ. તળપદી અને વિદેશી એમ બે વિભિન્ન શૈલી-સંસ્કારોની મિલાવટથી સમૃદ્ધ થયેલી નાટ્યમયના તથા તખતાલાયકીને મહેતાનાં ઉત્તરાર્ધનાં નાટકોની વિચારપ્રેરકતાનું પીઠબળ સાંપડ્યું હોઈ નાટ્યમાળખાની ઘટનાસૃષ્ટિને નિરર્થકતાની બાધા નડી નથી.

'મોડર્ન સર્જરી' નિમિત્તે 'બસ કાપો'નો§ મુદ્રાલેખ અપનાવી, તેનો ઘરઆંગણેથી અમલ કરતા નાગરાજના પાત્રચિત્રણ અંગે વ્યક્ત થયેલો શસ્ત્રક્રિયા જેવી ઉપકારક તબીબી વિદ્યાના આંધળુકીયા અતિરેક લક્ષ્યવેધક ઉપહાસ તે મુખ્ય નાટ્યનોવિષય. 'બસ કાપો'ના અત્યાગ્રહમાંથી આપોઆપ સ્ફુરી આવેલી 'લિંબ ગ્રાફ્ટિંગ'-અવયવ-

---

* જુઓ ઉપશીર્ષક : 'ભાંડ અને ભવાઈ વચ્ચે ઝુલતું ફારસ.' આમાં ભાંડ–ભવાઈ તે તળપદી-ગ્રામીણ નાટ્યપરંપરા અને ફારસ તે પાશ્ચાત્ય શૈલીનો પ્રહસનપ્રચુર નાટ્યપ્રકાર.

§ 'મોડર્ન સર્જરીનો એક જ મુદ્રાલેખ છે બસ કાપો!......કાપો! કંઈ પણ હોય તો બસ કાપો! ચિત્તભ્રમ થયો હોય તો બસ બ્રેન કાપો. એનીમીક કંડીશન હોય તો ધોરીનસ કાપો. પગ સ્પ્રેન થયો હોય તો અંદરની સાયકલ ચેન કાપો.........શરીબર કાપો.........કોઈ પણ હિસાબે બસ કાપો! અં. ૧; પૃ. ૨૬ (હો. નાગરાજ).

નાગરાજના હાથે હાથીભાઈ સેનાનાં ડોકાંડોકાં, પતિ-પત્નીનાં ડોકાંની પરસ્પર અદલાબદલી એ નાટકની નિર્ણાયક ઘટના અને એ નિમિત્તે હાથીભાઈનો ગોગો સેના અને સેનાની ગર્ભધારણની વેદના હાથીભાઈ ભોગવે, જુદા જુદા ડોકાંના પરિણામ દ્વારા બંનેના ગમા-અણગમાના વલણમાં ફેર પડે અને સવાઈ-સર્જન* જેવી કોકિલાની સારવારથી પુનઃ ડોકાં-પરિસ્થિતિ સર્જાય એ તાત્ત્વિક વસ્તુમાંડણીમાં મુનશીના 'છીએ તે જ ઠીક'ના આત્માની અદલબદલ અને તજજન્ય હાસ્ય-ગોટાળાનું સ્મરણ અવશ્ય થવાનું. પરંતુ આ છબરડાની હાસ્યોત્પાદકતા તંતોતંત રજૂઆતમાં રહેલી શૈલીની સૂક્ષ્મ વિશિષ્ટતા છે તે ભવાઈસહજ પ્રહસન-માવજત અને વિજાજત. હાથીભાઈ નિમિત્તેના વસ્તુતત્ત્વની લગ્નવ્યવહારની સ્વાર્થસાધક ધનલોલુપ નિર્દયતાની અને દાંભિકતાની નક્કર ગમ્મત લોકનાટ્યના બેફિકરા તેમ જ નિરંકુશ વાતાવરણ સાથે વિશેષ બંધબેસતી લાગવાની. નાટ્યવસ્તુમાં હાથવગા બનતા રહેતા પાત્ર-પ્રસંગ પરત્વે રમૂજ નીતરતા સંવાદની શૈલી ખાસિયત પણ ભવાઈ-ભજવણીની અસર ગણીશું ? આમ, નાગરાજ કોકિલાના પ્રણય-વસ્તુ નિમિત્તે આધુનિક યુવકમાનસની જાતીય ભ્રમણા તેમ બાલિશ પ્રણયોપચારની હાસ્યાસ્પદતા વિશે અને મધુકર મજમુદાર નિમિત્તે વીમા એજન્ટના નિષ્ઠુર ધંધાદારીપણા અંગે અર્થગર્ભ વક્રોક્તિઓ નાટ્યસુલભ બની છે. સંવાદ-નિરૂપણ અંગે વિશેષ ઉલ્લેખ કરવાનો રહેશે ગાંભીર્યના બુરખા વિનાના હેતુલક્ષી કટાક્ષોનો તેમ જ લક્ષ્યવેધક વ્યંગનો, ખાસ શબ્દચાતુર્યમાં રાચતા સંવાદોની ચમત્કૃતિનો, ક્યારેક વળી ગાયનમાં યોજાયેલી ક્યારેક નિર્બન્ધ લાગતી અત્યુક્તિઓનો અને આવેગ અનર્ગલ ગાળાગાળીની ઉક્તિ-ઉદ્‌ગારોની હળવી બેફિકરાઈનો. આમ, પ્રસ્તુત નાટ્યનિર્માણ નવું ભવાઈ પ્રહસન જેવા સમન્વયી નાટ્યપ્રકારમાં પ્રહસનાત્મક માવજત તથા આસ્વાદ્યતા અંગે સારી અનુકરણીય શક્યતા ચીંધાઈ જણાવાની.

---

*આ કોકિલા તે ડૉ. નાગરાજની પ્રેયસી; સ્ત્રી-પુરુષ વચ્ચે એકના પેટનું બાળક બીજાના પેટમાં ફેરબદલ કરી આપવાની એ નિષ્ણાત !

ભવાઈનું સ્પષ્ટ સંસ્કરણ તે 'હોહોલિકા'(૧૯૫૭). 'મેના-પોપટ'માં હતી વિષય-વાતાવરણ-ની સાંપ્રત અર્વાચીનતા; આથી ઊલટું આમાં જોવા-વાંચવા મળે છે. પાત્ર-પ્રસંગ-ઘટનાના ગ્રામીણ વસ્તુસંદર્ભ; એ તળપદી વાતાવરણ ભવાઈસહજ સ્વાભાવિકતા ગણવી જોઈએ. 'હોહોલિકા'ની વસ્તુદોરની સળંગસૂત્રતા ભવાઈની સ્વપર્યાપ્ત વેશરચના કરતાં અવશ્ય જુદી લાગવાની પરંતુ વ્યવસ્થિત વસ્તુસંધિ જાળવતું નાટયવિધાન પ્રયોજાયું છે એમ પણ નથી. પક્ષપાત, પોકળતા, વિડંબના, હાસ્યાસ્પદતા જેવી ન્યાયવિતરણની ભાવના-તથા પ્રથા અંગેની સર્વવ્યાપક વિકૃતિઓ વ્યકત કરતા પ્રસંગો વિશે વસ્તુતંતુનું સાતત્ય યોજાયું છે કાજી, જીજીભાઈ તથા હોલાગુરુનાં પાત્રો નિમિત્તે. ભવાઈ વેશનું આ સીધું અનુકરણ નથી તેનો આ એક નિર્દેશ. ભવાઈ-સગાઈ અંગે બીજો તફાવત જણાશે હાસ્યનિષ્પત્તિ અંગે. લોકનાટયની જેમ સતત હસાવતી આ નાટયરચનામાં વેશરચનાના ગ્રામીણ, સ્થૂળ તેમ શબ્દાળુ હાસ્યપ્રાચુર્યનું જાણે સંસ્કરણ થયું છે એમ જ. ન્યાય-દંભના વિષયની પ્રહસનોચિત અને અર્થસાધક નાટયાભિવ્યકિત અર્થે સાદ્યંત હાસ્યજનક અતિશયોકિતનો આશ્રય લેવાયો છે એ નાટયરીતિ ખસૂસ વેશ-શૈલીની ધાટીની જ. વળી, પ્રતિનિધિરૂપ નમૂના-પાત્રો વસ્તુવેગ વધારતી પ્રસંગપૂરણી, પ્રેક્ષકવર્ગ સાથે ભજવણી નિમિત્તે પ્રત્યક્ષ સંબંધ, સમકાલીન અંશો તેમ સમાજરંગોને ભજવણીમાં ગૂંથી લેવાનું આયોજન, નિર્બન્ધ વાતાવરણની જમાવટ ખાતર યોજાતી, ખાસ મેળ વગરની પ્રાસાનુપ્રાસ-નિર્ભર સરળ કવિતારચના, સૂઝે તેમ ઝીંકતા રહેવાની સ્વયંભૂ સંવાદ-પદ્ધતિ, વેશની માફક પાત્ર પરત્વે ગોઠવાયેલા વસ્તુએકમ અને પ્રત્યેકના અંતે 'તા.........તા...... થૈ.........થૈ'ની લાક્ષણિક મિલાવટ, ઓછામાં ઓછી તખતાસામગ્રી તેમ જ સાદી વેશભૂષા વડે ગમે તે સ્થળે સહેલાઈથી રમતું કરી શકાય એવું નાટયનિયોજન—આ શૈલી-વિશેષતાઓ પણ ભવાઈસામ્ય અંગેની ગણાય.

લોકનાટયની આ ખાસિયતો તારવી લીધી તે નહિ, પણ તેનો આધુનિક નાટયબંધ સાથે અર્થસાધક મેળ પાડયો તે તેમની નિજી નાટયસૂઝ. ગ્રામજીવનના પ્રસંગ પ્રશ્નોની વસ્તુ-પસંદગી વેશપરંપરાની, પણ ન્યાય-દંભ અંગેનું વિષયએકમ તો નવતર; પ્રસહનપ્રચુર અને મનોરંજનલક્ષી બીબું પ્રચલિત પરંતુ હેતુલક્ષી અને કટાક્ષમય નાટયનિરૂપણ અદ્યતન; બેફામ સંવાદ તથા રમૂજી કવિતની લઢણ ખાસ્સી જૂની, પરંતુ હાસ્ય-વિનોદ અંગેની તાજગી અને પદ્યરચના અંગેની પ્રયોગશીલતા અર્વાચીન—આમ પ્રાચીન ભૂમિજાત લોક-નાટયપરંપરામાં પાશ્ચાત્ય સાહિત્યિક રુચિનો અને નવા રંગભૂમિશોખનો સુયોગ ગોઠવાયો અને 'હોહોલિકા' દ્વારા નાટયવિધાન વિષે નવી ભાત પાડતી, સબળ દૃશ્યતત્ત્વ ધરાવતી પ્રહસનાત્મક કટાક્ષિકા મળી આવી; એ સુફળ તે કર્તાના પૂર્વપરંપરા પ્રત્યેના

પ્રેમ તથા-તાજગીભર્યા પ્રયોગશોખ, પ્રગતિશીલ નાટયલેખન, સ્વભાવસહજ અગંભીરતા તેમ જ સિદ્ધહસ્ત પ્રસહનશૈલી જેવા વિકાસ-આવશ્યક ગુણસમન્વયનું.

ચન્દ્રવદન મહેતાનું આ છેલ્લું નાટક; તેમનું પ્રથમ નાટક 'આગગાડી' પ્રગટ થયું ૧૯૩૫માં 'કાકાની શશી' (૧૯૨૯) થી મુનશીએ જાણે અડધો દશકો વહેલી શરૂઆત કરી કહેવાય, છતાં આ બંને અર્વાચીનોનો એક સાથે ઉલ્લેખ કરી શકાય; એ રીતે કે, વિષયપસંદગી વસ્તુ-વિધાન તેમ જ વિચારનિયોજનના ત્રિદોષથી જાણે પીડાતા ગુજરાતી નાટકની ઘણી રોગ-સૂચક વિકૃતિ મટી, નવું અને આકર્ષક કાઠું બંધાય છે તે બહુધા આ બે નાટયકારોના પુરુષાર્થ દ્વારા. વીસમી સદીના લગભગ ચોથા દસકાના અરસામાં ભારોભાર અર્વાચીન બનતાં આવતાં ગુજરાતી નાટકોનો પ્રબળ આવિષ્કાર દાખવ્યા બાદ એક પ્રકારે સમાંતર ચાલતી આવેલી બંને સમકાલીનોની નાટયલેખનપ્રવૃત્તિમાં ઓછાવત્તા સામ્ય છતાં નિર્ણાયક પ્રતિભાભેદ અવશ્ય જડી રહેવાનો.

ચન્દ્રવદન મહેતાએ પોતાની નાટયકારકિર્દીનો પ્રારંભ કર્યો અભિનય દ્વારા, એટલે નિકટવર્તી રંગભૂમિ સાંનિધ્ય તેમ જ અભિનય સ્વાનુભવ નિમિત્તે તખતા-રજૂઆત અંગેની આંટીઘૂંટી અને રંગભૂમિવિષયક ખાસિયતોની વિગત-માહિતી મેળવવાનો મુનશીને ન મળેલો લાભ તેમને સાંપડયો.ઉત્કટ અભિનય શોખ સંતોષવા જ જાણે લખાતાં રહેલાં નાટકોથી કેળવાતા રહેલા સ્વભાવગત સાહિત્યસંસ્કારોનો સૂચક આવિષ્કાર થતો રહે છે નાટયલેખન દ્વારા; પણ વિશેષ મહત્ત્વનું તો એ કે પોતે લખેલાં નાટકો ભજવવા-ભજવાવવામાં જાતે જ સૂત્રધાર શી આગેવાની લીધી. એટલે આવો ત્રિવિધ કાર્યભાર સંભાળતા નાટયકારની કારકીર્દિ અનન્ય ઠરશે તો આ કારણસર—નાટકનો અભિનેયાર્થ પર્યાય સાર્થ કરવા ઉપરાંત લખાતા નાટક અને સાંપ્રત રંગભૂમિનું એક જ વ્યકિતની પ્રવૃત્તિનિમિત્તે દઢ સંલગ્ન થવાનું બન્યું; વળી, ગુજરાતી નાટકના નવનિર્માણ અર્થે તેમણે નવી શૈલીનાં નાટકોની આવશ્યકતા ઉપરાંત વ્યવસાયી અને અતિરંજકતાલક્ષી રંગભૂમિથી ઊલટી નવી કલાશોખીન રંગભૂમિ સંસ્થાની અગત્ય સૌપ્રથમ વિચારી-સ્વીકારી અને તેના વ્યાપક પ્રસાર અર્થે વ્યવસ્થિત મોરચો ગોઠવ્યો. અભિનય-શોખ તથા રંગભૂમિ-ઉત્કર્ષના દ્વિવિધ પ્રયોજનથી પોષાયેલી તખતા-સભાનતા તેમનાં અધઝાઝેરાં નાટકોમાં પ્રધાનપદે રહી જણાવાની. મહેતાનાં નાટકોની સાથે, ભલે બીજા દ્વારા પણ મુનશીનાં નાટકો ભજવાતાં રહ્યાં છે અને પાંગરતી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિને એથી પ્રેરણાબળ મળતું રહ્યું છે, છતાં નાટકપરત્વે મુનશીને સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિથી વિશેષ આકર્ષણ થયું જણાશે નહિ. મુનશીનાં ગંભીર 'પૌરાણિક નાટકો'-નું લક્ષ્યવેધક સંઘટ્ટ નાટયતત્ત્વ તેમ જ સુગ્રથિત વસ્તુસંધિ જાળવતો સંકલન-કસબ મહેતાનાં

બહુધા ભજવવા નિમિત્તે જ લખાયેલાં નાટકોમાં અનુપસ્થિત રહે છે. તેના નિર્ણાયક કારણ પેટે પણ આ હકીકતનો હવાલો ટાંકી શકાય કે, મુનશી—મહેતાની કારકિર્દી તથા શૈલી અંગેના પ્રારંભ-ઘડતરનાં સંજોગો તથા પ્રેરકબળોમાં તફાવત વિશેષ છે; એ તફાવત તાત્ત્વિક ખરો, છતાં ગુજરાતી નાટકનો પૂર્વે ન થયો હોય એવો બહુવિધ વિકાસ સાધી આપતી આ આદ્ય અર્વાચીન નાટ્યકારોની કલમપ્રવૃત્તિ પરસ્પર પૂરક ઠરવાની. આમ નાટ્યલેખનના મંચ પર રંગભૂમિ મારફત પ્રવેશતા નાટ્યકારની નાટ્યરચના વિશે મુનશીની લેખનપ્રવૃત્તિ જેટલું વિલક્ષણ આકર્ષણ-મહત્ત્વ અવશ્ય જારી રહેવાનાં.

મહેતાની જીવનલિપ્સા વિશેષ ઉત્કટ હોય એમ બને, કેમ કે સમકાલીન તથા દષ્ટિસન્મુખ જીવનપરિસ્થિતિ પરત્વે તેમની દષ્ટિ સવિશેષ ઠરી છે અને વિવિધ જીવનક્ષેત્રોને પણ આવરતી રહી છે. દૂરવર્તિત્વથી રંગાયેલી ઈતિહાસ-પુરાણની ધૂંધળી-ચવાયેલી સામગ્રીનો નાનાલાલ જેટલો વ્યાપક કે મુનશી જેવો કલોચિત નાટ્યોપયોગ થયાનું તેમનાં વિવિધ નાટ્ય-વિષયોમાં જોવા મળતું નથી તેમાં તેમની ઝીણી નાટ્યસૂઝ ઉપરાંત પ્રસ્તુત કારણ પણ લક્ષમાં લેવું જોઈએ. 'ધરાગુર્જરી' તેમ જ 'સોનાવાટકડી'માં વ્યકત થતા ઈતિહાસ-સંસ્પર્શ પાછળ મુખ્ય આશય હશે નાટ્યોપકારક પશ્ચાદ્‌ભૂમિકા ઉપસાવવાનો અને રંગભૂમિ અંગેની સંસ્કારપ્રવૃત્તિનો વિષય સંદર્ભ સ્ફુટ કરવાનો. પૌરાણિક પાત્રો અંગેનાં બે નાટકો 'સીતા' તેમ જ 'શકુંતલા' અંગે મુખ્ય પ્રેરણા-નિમિત્ત છે તદ્‌ગત ભાવવાહી સાભિનયતા અને તખતાલાયક દશ્યક્ષમતા. પ્રખ્યાત ઈતિવૃત્તના પાત્રપ્રસંગના પ્રતાપ વા ગૌરવથી અંજાયા વિના વા તદ્‌ગત નાટ્ય પ્રચુરતાથી આકર્ષાયા વિના, તેઓ જિવાતા જીવન અંગેના સ્વાનુભવ, સમભાવ તથા તાદાત્મ્ય નિમિત્તે જે સામાજિક વિષયનું વૈવિધ્ય દાખવે છે તે અન્ય નાટ્યકારો તો ઠીક, પણ મુનશી સુધ્ધાંના નાટ્યપુરુષાર્થમાં અનુપલબ્ધ જણાવાનું.

'આગગાડી'થી 'હોહોલિકા' પર્યંતની લગભગ પચીસી દરમિયાનના ફાલનું વિલોકન કરતાં સાહિત્ય, રંગભૂમિ, રાજકારણ, અર્થકારણ, કેળવણી, ધર્મ, લગ્નસંસ્થા, રેલવેતંત્ર, ન્યાયવ્યવસ્થા અને તબીબીવિજ્ઞાન એમ વર્તમાન જીવનનાં બહુવિધ જીવન-ક્ષેત્રોનો ઉલ્લેખ કરવાનો રહેશે. આમાંથી ધનિક તથા ગરીબ, મધ્યમ તથા શ્રમજીવી એમ વિવિધ વર્ગનાં પાત્રો-ચિત્રો તથા અનેકવિધ સામૂહિક-પ્રજાકીય પ્રવૃત્તિની સાંપ્રત સમસ્યા વા પ્રાણપ્રશ્નો કુશળતાપૂર્વક નાટ્યવિષય તરીકે ઝડપાયા છે એમાં સંવેદનશીલ સર્જકમાનસની જાગરુકતા પણ જોવાની. મુનશીએ સામાજિક નાટકો લખ્યાં ખરાં, પરંતુ બહુધા લગ્ન અને પ્રણયનાં; વળી, તેમાં આલેખાયેલો સમાજ મુખ્યત્વે સભ્ય-સુંવાળા વર્ગ-વાતાવરણ પૂરતો મર્યાદિત રહ્યો કહેવાય. આથી ઊલટું, મહેતાની સાંપ્રત-તાદશ સામાજિક નાટ્યસૃષ્ટિ નિમિત્તે ગુજરાતી નાટક પહેલી વાર વાસ્તવપરાયણ તેમ જ જીવનલક્ષી

બનવા માંડે છે અને વર્ગભેદ-વર્ણભેદ વિના સામાજિક જીવનની બહુરંગી વૃત્તિ-પ્રવૃત્તિનો ધબકાર ઝીલતું થાય છે. પ્રસ્તુત વિગત-ચર્ચાનું આ તાત્પર્ય તે તેમના બે-અઢી દાયકાના નાટયલેખન અંગે એક ઈતિહાસ-નોંધ રાખવા જેવું તારણ.

મુનશીનાં સામાજિક નાટકો બહુધા કેવળ હળવાશભરી કતિઓ છે એવો હકીકત-ઉલ્લેખ કરવાની સાથે જ મહેતાનાં નાટકો અંગે, રસપ્રદ વિષયવૈવિધ્ય સાથે ઉપયુકત થયેલી નાટયવિધાનની વિવિધતા તપાસવાની થશે. ડઝન જેટલાં આ નાટકોની આવી તપાસ અભ્યાસ તથા રસનો વિષય એટલા માટે બનવાની કે ગુજરાતી નાટકને અપૂર્વ લાડથી પલોટી તેના અંતરંગ જેમ તેના બાહ્યાકાર વિશે આધુનિક સંસ્કારો બક્ષવામાં તેમની સ્ફૂર્તીલી પ્રયોગશીલતા તથા અવનવીન નાટયસૂઝના ઉન્મેષ વ્યકત થતા આવે છે. 'પ્રેમનું મોતી', 'આણલદે' તથા 'શકુંતલા-કન્યાવિદાય' તે કાવ્યમય ભાવવાહી સંગીતનાટિકાઓ; 'સંતાકૂકડી' તથા 'રમકડાંની દુકાન' તે રસલક્ષી-રમતિયાળ શૈલીની, વિદ્યાર્થી-રંગભૂમિ માટેની બાળસુલભ રચનાઓ; કવિજીવનનાં ચરિત્ર-ચિત્રણનાં નાટકો તે 'નર્મદ ' તેમ જ 'અખો'; કેવળ સ્થૂળ પ્રહસનનો નહિ પરંતુ રૂપાંતરકળાનો પણ વિલક્ષણ નમૂનો તે 'મૂગી સ્ત્રી'; ગંભીર-અગંભીર નાટયબંધમાં ગોઠવાયેલાં સાંપ્રત જીવન-તાસીરનાં ઉત્તરાર્ધનાં સમસ્યાનાટકો તે 'શિખરિણી', 'પાંજરાપોળ', 'સોનાવાટકડી' અને 'માઝમરાત'; 'ધરાગુર્જરી' તે નવી રંગભૂમિના મંડપમુહૂર્ત અંગેનું અર્ધ-ઐતિહાસિક કરુણાન્ત પ્રણયનાટક; લોકનાટયની પ્રહસનાત્મક ખાસિયતોથી સંસ્કારાયેલી શૈલીના સમન્વયી-નમૂના તે 'મેના પોપટ' અને 'હોહોલિકા'; સાભિનયતા તથા હાસ્યનિષ્પત્તિ અંગેના વૈવિધ્યની એકાંકી-ગાળાની લઘુનાટયરચનાના, તેમના પૂર્વાર્ધકાળના બે નાટિકા-સંગ્રહો તે 'અખો, વર-વહુ અને બીજાં નાટકો' તેમ જ 'પ્રેમનું મોતી અને બીજાં નાટકો'; 'રંગભંડાર ' તે નવું માધ્યમ, નવી અસરકારકતા ચકાસતી રેડિયોનાટિકાનો સંગ્રહ અને મુનશીના ગદ્યનાટક પર જાણે સરસાઈ દાખવતાં પદ્યરૂપકો તે 'અત્રલુપ્તા સરસ્વતી' તથા 'વિશ્વામિત્રી' અને સંક્ષિપ્ત પદ્યાનુવાદ તે 'કન્યાવિદાય':આવી અદ્વિતીય લાગતી નાટકની સ્વરૂપોપાસનામાં એકાંકી કાઠાથી માંડી પંચાંકી કદની રચનાઓનો સમાવેશ થયો છે. એ પૈકી કેવળ ગદ્યાત્મક, કેવળ પદ્યાત્મક તેમ જ ગદ્યપદ્યાત્મક કૃતિઓ છે અને વાસ્તવદર્શી સાથે ભાવનાલક્ષી તથા મૌલિકની સાથે અનુવાદ-અનુકૃતિરૂપ નાટય-રચના પણ છે. આ ચર્ચા-ક્રમમાં જ, તેમની રચનાઓમાં વિવિધ નાટયાંગોની પ્રમાણસર-વ્યવસ્થિત તથા અશિથિલ ગૂંથણી બંધાતી નથી અને આકૃતિક સુરેખતા તેમ જ સંઘટ્ટ નાટયચોટ સિદ્ધ થતી નથી એ ફરિયાદ ઉલ્લેખી શકાય, એટલા માટે કે પ્રચલિત નાટય અપેક્ષા તથા આ નવતર ઢબના સ્વરૂપ-વૈવિધ્ય વિશે તુલના થઈ શકે; નાટયરુચિના

પરિતોપ અર્થે સુજ્ઞ નાટયરસિકને, તખતાના, વસ્તુના, પાત્રના, વિચારના અનેક અરૂઢ પ્રયોગોમાં ઓછું આવે છે એવું કહેવા-વારો આવશે નહિ કદાચ! વળી, એમાં પ્રતિફલિત થયેલું નાટયકારનું રંગીલું, મસ્ત, પ્રયોગશીલ, ઉદ્દંડ, સ્વેચ્છાચારી અને સંવેદનશીલ માનસ અભ્યાસવામાં પણ એને વિશેપ રસ પડવાનો, અને એટલું તો એ અવશ્ય વિચારશે કે એક જ નાટયકારની શૈલી વિશે સઘળી નાટયાવશ્યકતાઓ સિદ્ધ સ્વરૂપે જોવા મળે એવું તો શાનું બને ?

નાટયવિપય તેમ જ નિરૂપણપદ્ધતિ પરત્વે અર્વાચીન નાટકના બંને પ્રવર્તકોની લખાવટમાં ઉપયુકત થયેલું અસામ્ય, મુનશી-મહેતાના ઉપહાસ હાસ્ય નિમિત્તોના અગંભીર વલણ તેમ જ શૈલી બાબત ઘણે અંશે ઓગળી ગયું કહેવાય ; બાકી રહેતું અસામ્ય પણ મુખ્યત્વે સ્વભાવ-ભેદ તથા સ્વાનુભવ-ભેદ અંગે ઉપસ્થિત થતું જણાશે; જેમ કે 'હોહોલિકા'ના *નિર્બન્ધ વાતાવરણ તથા હાસ્યના સ્વૈરવિહાર અંગે મહેતા-પ્રકૃતિ સિવાય ભાગ્યે બીજાનો* મેળ ખાય. ગુજરાતી નાટકની અર્વાચીન કાળથી થતી કાયાપલટનો ઈતિહાસ-અભ્યાસી કેવળ એ વિચારશે કે, આ અશ્વિનીઓના પ્રતાપે, ગુજરાતી નાટકનું બહુધા અવ્યકત રહેલું અને વિકૃતિ દાખવતું રહેલું હાસ્યનિષ્પત્તિ અંગેનું વ્યકિતત્વ-પાસું સહસા ઊપસ્યું અને ઝડપભેર વિકસ્યું. ગદ્યનાટકની એક વિશિષ્ટ શક્યતા અને સિદ્ધિ એમાં નોંધાઈ, એટલે ગુજરાતી નાટકની નવી યાત્રાનો એ નોંધપાત્ર વિકાસ-વળાંક ઠરવાનો. સમગ્ર રીતે જોતાં, બંનેના નાટય-પ્રયાસ દ્વારા ગુજરાતીમાં પહેલી વાર હાસ્યનાટકનું વૈવિધ્યપૂર્વક, લગભગ નખશિશ ખેડાણ થયાનું જણાશે; પણ પરસ્પર મુલવણી કરતા, 'દેડકાંની પાંચશેરી' થી માંડી 'હોહોલિકા' જેવી નાટયરચનાના મહેતાના વિવિધ હાસ્ય-પ્રકારોની મુનશીમાં અને માનવસ્વભાવની વિલક્ષણ ખાસિયતો ધરાવતાં મુનશીનાં હાસ્ય-પાત્રોની મહેતામાં ઓછીવત્તી ઊણપ વર્તાશે એમ વ્યાપક રીતે કહી શકાય; પરંતુ ગુજરાતી નાટકને નવી વિકાસ-કેડીએ દોરી જવા બદલ—પગભર કરવા બદલ જે જશ વહેંચાશે એ બન્ને વચ્ચે વહેંચાશે સરખે હિસ્સે.

મુનશી સાથે મહેતાના નાટયલેખનનું સ્પષ્ટ સામ્ય જણાતું હોય તો તે મુખ્યત્વે ચન્દ્રવદનના ઉત્તરાર્ધકાળનાં નાટકોની પાત્રસૃષ્ટિ તથા ભાવનાસૃષ્ટિ પરત્વે. એમાં વ્યકત થતી આવતી જિજીવિષા, સ્વત્વપરાયણતા, સુખલોલુપતા, બુધ્ધિપરાયણતા તથા વાસ્તવવૃત્તિ મુનશીની નાટયસૃષ્ટિની જોડાજોડ બેસવાની. લાગણીવિવશતા નિમિત્તે રિબાઈ મરવાની કે આદર્શ-અત્યાગ્રહ નિમિત્તે જીવનવ્યય કરવાની આત્યંતિક આદતોથી વણટેવાયેલાં મહેતાનાં માનસસંતાનોની ઉગ્ર વ્યકિતત્વલક્ષિતાથી રંગાયેલી જીવનરીતિનો

રૂઢ-જડ સમાજ-ચોકઠામાં મેળ શાનો પડે ? પરંતુ કર્તાના જ રૂઢિભંજક વ્યક્તિત્વનો જાણે આવિષ્કાર ઝીલતાં આ પાત્રો મુનશી-પાત્રોની માફક સ્થાપિત હિત વા ચાલુ વ્યવસ્થા સાથે અથડામણ વહોરવાનું પસંદ કરે છે એમ પણ નથી. ઊલટું આ પાત્રો સમૂહમાન્ય વ્યવહારથી વેગળા રહી પોતાની આગવી આચારગોઠવણ વા વ્યક્તિલક્ષી નીતિ-વ્યવસ્થા મુજબ જીવવામાં વિશેષ સંતોષ માને છે. એ પણ ખરું કે, ડોળઘાલુ વા અધકચરી ગંભીરતા તેમ જ નાટકી અતિકરુણથી મહેતાને મુનશીથીય વિશેષ છેટું છે; ઘટનાજન્ય કૃત્રિમ સંઘર્ષ વા નિરર્થ વિષાદ આ વિશિષ્ટ મનઃસ્થિતિ દાખવતાં નાટકોમાં કર્તાની હેતુલક્ષિતા ગૂંગળાવતો નથી જણાતો તે આ કારણે. આમ, ઉત્તરાર્ધનાં સમસ્યા નાટકોમાં વ્યક્ત થયેલાં હળવાં-હેતુપૂર્ણ વલણ-શૈલી સાવ આકસ્મિક નહિ કહેવાય. શિષ્ટ ગંભીરતાથી અનન્ય ઠરેલું એ પ્રકારનું પ્રથમ ગુજરાતી નાટક 'રાઈનો પર્વત" જેમ જીવનવિષયક ભાષ્ય (Commentary of Life) કહેવાય તેમ આ નાટકો નીતિ ('શિખરિણી'), લગ્ન ('પાંજરાપોળ'), રંગભૂમિ ('ધરાગુર્જરી'), દેશકાળ ('સોનાવાટકડી') તથા અર્થકારણ ('માઝમરાત') એમ કર્તાનાં તદ્‌વિષયક યથામતિ મંતવ્ય દાખવતું જીવન-વિવેચન (Criticism of Life) કહી શકાય. એમાં પ્રબોધક અત્યાગ્રહ નથી એ તેની શૈલી-વિશેષતા ગણાય. નાટ્યગત પાત્ર વા પરિસ્થિતિના ઉપલક્ષ્યમાં આત્મપ્રક્ષેપણનો તાકડો સાધી, જીવનપ્રશ્નો પરત્વેની પોતાની પ્રિયભાવનાનો નાટ્યસામગ્રી નિમિત્તે મહિમા ગાવા-ગવરાવવાની પોતાની પૂર્વેના નાટ્યકારોની શૈલીથી ઊલટું, મહેતાએ પ્રસ્તુત નાટકોમાં પોતે પરોક્ષ રહી વિષયવસ્તુના કેવળ નાટ્યનિયોજન દ્વારા વાચક-પ્રેક્ષકને નાટ્ય-સૃષ્ટિ અંગે આપમેળે વિચારતા કરવાની-ફલિત તારવવાની તાલીમ આપવાનું તાક્યું હોય એમ બને. માટે જ, આ શૈલી-ખાસિયત સમજનાર આ નાટકોમાં વ્યક્ત થયેલી અને ચર્ચાસ્પદ નીવડતી આવતી વિચારશ્રેણી પાત્ર-પ્રસંગના નાટ્યસંદર્ભથી અપ્રસ્તુત રીતે તપાસવાની વા વ્યાપક સ્થળ-કાળ કે સમાજજીવન અંગે તેની યથાર્થતા કે ઇષ્ટતા અંગે વિતંડાવાદ આદરવાની ચેષ્ટા કરવાનું પસંદ નહિ કરે. વસ્તુતઃ એક પક્ષે બહુધા આદર્શપરાયણતાની પળોજણમાં અટવાતું તથા ઉપદેશ-અત્યુક્તિમાં રાચતું અતિગંભીર 'સાહિત્યિક નાટક' તથા બીજા પક્ષે હળવું-ગંભીર, યથાર્થવાદી અને સમસ્યામૂલક 'અર્વાચીન નાટક' એમ ધ્રુવાંતર જોવાનું રહેશે. ટૂંકમાં, નાટક અંગેની વસ્તુસામગ્રી તથા ભાવનાસૃષ્ટિ તેમ જ નાટ્યકારના હેતુ તથા શૈલી વિશે ઉપયુક્ત થતું આ આત્યંતિક અસામ્ય સોદાહરણ સમજવા નમૂના પેટે 'રાઈનો પર્વત' સાથે 'શિખરિણી' અથવા 'જયા-જયંત' સાથે 'પાંજરાપોળ'-નો એકસાથે વિચાર કરી શકાય.

પરંતુ આવી પરસ્પર સરખામણી વિના પણ, એક પચીસીના તેમના નાટ્યલેખનનું વિલોકન કરનારને 'આગગાડી' (૧૯૩૪)થી 'હોહોલિકા' (૧૯૫૭) પર્યન્ત અર્વાચીન નાટકની શક્ય તેટલી સવિશેષ ખૂબીઓ તેના વિશિષ્ટ રૂપે આસ્વાદવા મળી રહેવાની એ અંગે નિષ્કર્ષ-કારણ એમ આપી શકાશે કે અભિનયપ્રવૃત્તિ, નાટ્યલેખન, રંગભૂમિ-રસ મહેતા માટે કેવળ શોખના નહિ પરંતુ એથીય વિશેષ અભ્યાસના વિષય છે. શ્રી ચન્દ્રવદન ચીમનલાલ મહેતાના લોહીમાં જ નાટક છે એવો સીધોસટ રૂઢિપ્રયોગ વાપરીએ તો પણ, જીવનનાં કીમતી વર્ષોમાં આરંભાયેલી અને જૈફ થવા આવેલી ઉંમરપર્યંત ઉત્તરોત્તર વધતી રહેલી આજીવન નાટ્યોપાસના મુલવાઈ રહેશે. સાહિત્ય અને રંગભૂમિ એમ ઉભય ક્ષેત્રે દીર્ઘ સમયગાળામાં ગોઠવાયેલી અને સત્વશીલ બનેલી આ વ્યક્તિત્વદ્યોતક કારકિર્દી અનન્ય અને પ્રતિનિધિરૂપ ઠરશે તો આ માટે કે એ નિમિત્તે નવી રંગભૂમિ તથા નવી નાટ્યાભિવ્યક્તિ અર્થે ઉત્સાહી નાટ્યકારની મથામણ વ્યક્ત થતી આવી છે, ગુજરાતી નાટકના મહત્ત્વના વિકાસ-તબક્કાની એમાં રસપ્રદ નોંધ જળવાઈ છે અને નટની નિષ્ઠા તથા નાટ્યકારની નિષ્ણાતબુદ્ધિનો, એમાં ગુજરાતી પૂરતો કદાચ અપૂર્વ, સમન્વય સિદ્ધ થયો છે.

ચૌદ

સંવાદ-સાહિત્ય તથા બાળનાટકો

ગુજરાતીમાં નાટયપ્રારંભથી લગભગ પ્રત્યેક દશકે નાટયલેખનના નવા ઉન્મેષોનો આવિષ્કાર થતો જોવા મળ્યા કરે છે એમ વ્યાપક રીતે કહી શકાય. ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધના પ્રથમ દશકાના ઉ ડમાં જ નાટકનું ભલે અણઘડ પરંતુ નોંધપાત્ર મંગળાચરણ થાય છે તે ગ્રીક કૃતિના રૂપાંતર 'લક્ષ્મી નાટક' (૧૮૫૦)થી. '૬૦–'૭૦ના બીજા દશકામાં 'ગુલાબ' (૧૮૬૨) તથા 'જયકુમારી વિજય' (૧૮૬૪) જેવાં સામાજિક પ્રશ્નોનાં પ્રણયનાટકો દ્વારા એનું વ્યક્તિત્વ બંધાતું જાય છે જાણે. પ્રથમ નમૂનેદાર ગુજરાતી પ્રહસન 'મિથ્યાભિમાન' (૧૮૭૧) દ્વારા ત્રીજા દશકાના પ્રારંભ વેળા એ નવું ગજું કાઢી બતાવે છે અને આ દશકે આરંભાતા નર્મદના વ્યવસાયી નાટયલેખન સાથે ભવિષ્યમાં અસામાન્ય વિકાસ સાધનારું એક વિલક્ષણ વ્યક્તિત્વ-પાસું જોવા મળ્યું એમ કહેવાય., '૮૦–'૯૦ના ચોથા દશકાનું ઉદ્ઘાટન થાય છે તે કરુણાન્ત પ્રણયકથા 'કાન્તા' (૧૮૮૧) વડે અને ગુજરાતી નાટક કેમ જાણે સમન્વયી રસાત્મક શૈલી દ્વારા દેહાકર્ષણ વધારવા મથે છે. 'ઇન્દુકુમાર' (૧૯૦૯)ના પ્રકાશનથી અભિનવ નાટયશૈલીના પદાર્પણ સાથે, વીસમી સદીના પ્રથમ દશકામાં નાટક અંગે કાયા-કલ્પનો અવસર ભલે સચવાયો, પરંતુ એના સર્વાંગીણ વ્યક્તિત્વ--વિકાસનો એમાં સંકેત ન હતો. ભાવપ્રધાન કૃતિઓનો એમનો નાટયાદર્શ અને સ્વત્વથી રંગાયેલી કાવ્યરંગી નાટયશૈલી—એમ કવિનો આ નાટયવિષયક ચરમ ઉન્મેષ અનન્ય પણ એકાંગી ઠરવાનો હતો; પરંતુ એ સમાંતર પ્રવાહમાં જ અર્વાચીન નાટકના શિલાન્યાસનું મુહૂર્ત જળવાયું હોઈ ચાલુ સદીની પ્રથમ પચીસી એના આયુષ્યનો એક નિર્ણાયક સમયગાળો કહેવાય. ચાલુ સદીના પ્રથમ દશકા દરમિયાન એક બાજુ, શિષ્ટ નાટકના સૌપ્રથમ-અનન્ય આદર્શ જેવા 'રાઈનો પર્વત' (૧૯૧૩)દ્વારા રમણભાઈ એનું સાહિત્ય--સામર્થ્ય દાખવી નવો વિકાસ--મોકો સિદ્ધ કરી આપે છે, જ્યારે એથી ઊલટું, 'સંયુક્તા'(૧૯૧૪) વડે રમણલાલ વસંતલાલ દેસાઈ સાંપ્રત વ્યવસાયી રંગભૂમિની નાટયશૈલીની વિશેષતાઓને સાહિત્યિક ઓપ આપી એમાં પોતીકી રીતે આકર્ષણ જન્માવવા મથતા જણાય છે. આ સંક્રાંતિકાળનો નિર્ણાયક વિકાસ-ઝોક તે આ, કે ગુજરાતી નાટક સંસ્કૃત નાટયરીતિના લગભગ એકહથ્થુ વર્ચસને ત્યજી પાશ્ચાત્ય નાટય--પરંપરા અને પ્રવૃત્તિની પ્રગતિશીલ પ્રેરણા સ્વીકારતું થાય છે અને એમાં એનો કાયાકલ્પ કરી આપનારી, વ્યક્તિત્વ-વિકાસ સાધી આકર્ષકતા વધારી આપનારી નાટયલેખનની વિવિધ-નવીન કેડીઓ શોધવા-ખેડવાની મથામણ તથા હોંશ જોવા મળવા માંડે છે. તેમાં લાંબાં ગદ્યનાટકો અંગેના મુનશી-મહેતાના સફળ નાટય-પુરુષાર્થના આ પૂર્વેના વિગત-ઉલ્લેખ પછી બટુભાઈ ઉમરવાડિયા તથા

યશવંત-પંડ્યાના-લઘુ-નાટિકાઓ અંગેના એકાંકી-પ્રયાસના પ્રસ્થાનનું વિલોકન હવે પછી કરવાનું રહેશે; પરંતુ પ્રસ્તુત ચર્ચા-ક્રમમાં, કાવ્યપ્રચુર દીર્ઘ કૃતિઓની સંસ્કૃત નાટ્યાદર્શનું અનુશાસન-અનુસરણ સ્વીકારતી શૈલી-પરંપરા પછી અર્વાચીન ગુજરાતી નાટ્ય-લખાવટ વિશે સંક્ષિપ્ત ફલકના, ગદ્યપ્રધાન શૈલીના તેમ જ અભિનયસુલભ માવજતના નવા નજરે પડતા મનોવલણનો સૂચક આવિષ્કાર દાખવતા સંવાદ-સાહિત્ય તથા બાળનાટકોના અવલોકનને પ્રકરણ-વિષય બનાવ્યો છે.

કેળવણીપ્રસાર નિમિત્તે અભ્યાસેતર મનોરંજન પ્રવૃત્તિનું મહત્ત્વ સમજાતું આવે છે એમ પ્રાથમિક-માધ્યમિક શાળાઓ ઉપરાંત નાની-મોટી સંસ્થાઓમાં પણ મેળાવડાની ઉત્સાહી પ્રવૃત્તિ પગભર થવા મથતી આવે છે. અભિનયોત્સાહની આ પ્રારંભ અવસ્થામાં દીર્ઘ સાહિત્યિક નાટકો ભજવાતાં થાય એ લગભગ કલ્પનાતીત ગણાય; વળી, ધંધાદારી રંગભૂમિનાં લોકપ્રિય નાટકો બહુધા અપ્રગટ હોઈ ભજવવા-સુલભ ન ગણાય અને સાધન-સામગ્રી, સમયગાળો તથા રુચિરતા અંગેની મર્યાદાઓ જોતાં આ પાંગરતા અભિનયશોખ માટે એ ભજવવા-સુગમ પણ ભાગ્યે ઠરે; અને સામાજિક અનિષ્ઠ તરીકે બદનામ થઈ ભુલાવા માંડેલી ભવાઈ-પરંપરાના, અભિનય વૃત્તિ--પ્રવૃત્તિની મોકળાશ તથા તાલીમ આપતા અને મર્યાદિત કાળમાનમાં આટોપાઈ રહેતા વેશ નાટ્યોત્સાહના નવા પ્રાથમિક તબક્કામાં કોઈને તુક્કા પેટેય સ્ફુરે તેમ ન હતું. એટલે, થોડા સમયમાં, થોડાં સાધને, થોડાં પાત્રો દ્વારા અને ઓછા-આછા અભિનય વડે સરળતાથી-સગવડપૂર્વક રજૂ થઈ શકે એવા લખાણની જરૂરિયાત ઊભી થઈ હોય એમ બને. સંવાદ-સાહિત્યની મુખ્ય પ્રેરણા હશે આ સંજોગ--નિમિત્ત. આમાં પશ્ચિમના સાહિત્યમાં ખેડાયેલા અને અંગ્રેજી ભાષામાં વાંચવા મળેલા આ પ્રકારના સાહિત્યનું પ્રેરણા-કારણ પણ વિચારી શકાય.

સંવાદ-સાહિત્ય તથા ઘણી રીતે એને મળતાં આવતાં બાળનાટકો જેનું લખાણ અહીંતહીં સામયિકોમાં છૂટક છપાતું રહે છે ખરું, પરંતુ 'સંવાદ ગુચ્છ'(પ્રથમ પુષ્પ-૧૯૨૧)* એ કદાચ આ પ્રકારનો પ્રથમ પુસ્તક-સંગ્રહ હશે; પ્રચલિત-પરિચિત ઈતિહાસ (જેમ કે, 'પ્રતાપ અને શકિતસિંહ') તથા પુરાણનાં (જેમ કે, 'કર્ણ અને કૃષ્ણ') પાત્રો પ્રસંગો તથા તેની ચર્ચાપ્રધાન અને બોધલક્ષી માવજત નિમિત્તે મુખ્યત્વે તો પ્રવર્તમાન સંસ્કૃત શૈલીનાં વર્ચસ્-સાતત્ય જળવાયાં જણાશે. 'સંવાદગુચ્છ'ના દ્વિતીય પુષ્પ (૧૯૨૩)ના બીજા ૧૮ સંવાદોમાં સામગ્રી તેમ શૈલી પરત્વે મહત્ત્વનો ફેરફાર નોંધાયેલો જોવા નહિ મળે.

---

* સંપાદક ગોવિંદભાઈ હરિભાઈ પટેલ.

એ જ વર્ષે પ્રગટ થતા 'સંવાદમાલા' (૧૯૨૩)* માં સંગ્રહસુલભ થયેલો અનામી લેખકો તેમ નામી સાહિત્યકારોનો સંવાદ—ફાલ લક્ષમાં લેતાં, આ સાહિત્ય-પ્રકાર અને ગદ્ય-છટા પરત્વે કલમકારોનું આકર્ષણ વધતું આવે છે એમ કહી શકાશે. સાહિત્યક્ષેત્રે પ્રવેશવા થનગનતા ઉત્સુક નવોદિતો ઉપરાંત, કલાપી, કાન્ત, નાનાલાલ, નરસિંહરાવ દિવેટિયા, બ. ક. ઠાકોર, અ. ક. ત્રિવેદી, 'સાગર,' વિદ્યાગૌરી રમણભાઈ, કેશવ હ. શેઠ, 'ધૂમકેતુ' જેવાની ગદ્ય વા પદ્યના ક્ષેત્રમાં સ્થિર થતી આવેલી-ઘડાયેલી કલમો પણ આ નવા પ્રકારની લખાવટ અંગે કસબ-તાકાત દાખવવા તરફ વળે છે જાણે. છતાં, પરિચિત પાત્રો વચ્ચે લગભગ પ્રચલિત ઢબે કોઈ જીવનોપયોગી બોધલક્ષી વિષય અંગે ભાષણ-સંભાષણ વા સંવાદ-વિવાદ ગોઠવી આપતી આ રચનાઓમાં તાત્ત્વિક શૈલી-તફાવત ઓછો જડવાનો. સ્થળ, સમય પાત્રો અંગે વિગત-નિર્દેશ (જેમ કે 'ચુડાસા અને શિબિધ્વજ'), સંવાદ-લખાવટમાં પ્રવેશાયોજન, ગીત-ઉમેરણ, સામાજિક વિષયસામગ્રીનો વપરાશ (જેમ કે, 'ચન્દ્રકાન્ત અને અનામિકા', 'વર અને વહુ') અને હળવાશભરી વસ્તુ-માવજત (જેમ કે, 'ચાર મૂર્ખા સાથે મસલત') નિમિત્તે ડોકાતી આવતી કેટલીક નાટયબંધની અને કેટલીક અભિનય-સુગમતાની નવી નિરૂપણપદ્ધતિમાં પ્રયોજન-સભાનતા જળવાઈ હોય એમ બને પરંતુ એકંદર વર્ચસ્ ભોગવે છે ચર્ચા-પ્રાચુર્ય અને ભાષા-પાંડિત્ય.

'સંવાદસંચય' (૧૯૨૭)**માં વિષય તેમ નિરૂપણ અંગે રુચિકારક વૈવિધ્ય ઊતરી આવ્યું જણાય છે તે, સંવાદની રસક્ષમતા જાળવવા, સંસ્કારસિંચનનું પ્રયોજન સિદ્ધ કરવા અને વિદ્યાર્થીઓની વકતૃત્વશકિત ખીલવવા માટેની સંપાદકની સ્પષ્ટ-વિશિષ્ટ દૃષ્ટિ તથા સભાનતાના કારણે. એમાં આરંભમાં બે વા તેથી વધુ પાત્રો વચ્ચેના રૂઢ શૈલીના, ઘટના-આલેખન વિનાના કેવળ સંવાદો (જેમ કે, 'ધ્રુવ ને નારદ') છે તો છેવટના ભાગમાં પાંચ પ્રવેશની લઘુ નાટિકાઓ જેવી રચનાઓ (જેમ કે, 'શ્રેષ્ઠ કોણ', 'હીરો કડિયો') પણ મળી રહે છે. આ સંગ્રહસ્થ સંવાદોમાં સાહિત્યિક સુવાચ્યતાના સ્થાને જે વિદ્યાર્થીભોગ્ય સરળતા, રસાળતા તથા સાભિનયતાના ગુણો ખીલી આવ્યા છે એ અંગે મુખ્ય માર્ગદર્શન મળ્યું હશે પંદર વર્ષના શિક્ષક-સંગ્રાહક તરીકેના અનુભવનું.

'સંવાદસાહિત્ય' (૧૯૩૦)§ની નોંધપાત્ર બાબત તે 'એક ટૂંકું વિવેચન' નિમિત્તે એમાં આમેજ થયેલો આ પ્રકારના સાહિત્ય અંગેનો સૌપ્રથમ અભ્યાસલેખ. આ ટૂંકા

---

* જીવનલાલ અમરશી મહેતા.

** સંપાદક ગોકળદાસ કુબેરદાસ મહેતા.

§ સંપાદક પોપટલાલ પૂં. શાહ.

છતાં પ્રમાણમાં રસપ્રદ અને વ્યવસ્થિત જણાતા 'વિવેચન'માં સંપાદકે સંવાદલેખનનો સ્વતંત્ર સાહિત્યપ્રકાર તરીકે વિગત-વિચાર કરી બતાવ્યો છે. 'જૈનસૂત્રો, ગણધરવાદ, ગીતા, સોક્રેટીસની સંવાદપદ્ધતિ વગેરેમાં સંવાદનું પ્રાચીન સ્વરૂપ છે' એમ દર્શાવી તેના બે ભાગ પાડી આપ્યા છે: માત્ર તાત્ત્વિક વા ધાર્મિક ચર્ચા હોય, તર્કપ્રધાન અને બુદ્ધિપ્રધાન હોય, પ્રશ્નોત્તરી કે વિવેચના હોય તે વાચ્ય સંવાદો અને માનવલાગણીને અભિનય મારફત વ્યક્ત કરતા પ્રાણવાન બની રહે તે દશ્ય સંવાદો. આમ છતાં પ્રસ્તુત વિગતચર્ચા વિશે સંદિગ્ધતા રહી ગઈ જણાશે ખરી. "નાટિકામાં લક્ષ્ય કે સાધ્ય સૂચક રહે છે તે દશ્ય સંવાદમાં પ્રત્યક્ષ બને છે. નાટિકામાં પાત્રો થોડાં હોય છે, દશ્યસંવાદમાં તેથી એ થોડાં હોય છે, અર્વાચીન દશ્યસંવાદ-કલાને પ્રાચીન સંવાદોએ તાત્ત્વિક ચર્ચા, બોધ અને વિષયચર્ચા આપ્યાં અને નાટિકાએ તેને અભિનય અને માનવવૃત્તિનાં આલેખન દીધાં...... આમ વાચ્ય સંવાદ અને નાટિકા વચ્ચેની સાહિત્યાંગ-રેખા તે દશ્ય સંવાદ સાહિત્ય."* સંગ્રહના કુલ ૨૧ સંવાદોમાંથી ઘણા કલ્પનામઢયા છે અને અર્ધઆઝેરા ભજવાયેલા છે. સ્થળફેર-સમયફેર દર્શાવતી પ્રવેશયોજના, આછુંપાતળું ઘટનાતત્ત્વ તથા સ્વલ્પ પાત્રચિત્રણ દ્વારા ઘણી વાર નાટિકાનો બાહ્યાકાર પણ એકાંકીસહજ કાઠું કાઢવા મથે છે જાણે.

હેતુની સભાનતા છતાં ઉપદેશાત્મક વલણના અતિરેકના કારણે 'સંવાદો અને ગીતો' (૧૯૩૪)§ કેવળ ગતાનુગતિક શૈલીપરંપરાનું સૂચક દૃષ્ટાંત બની રહ્યું કહેવાય. આથી ઊલટું 'ડોલતી નૈયા-સોળ સંવાદો' (૧૯૩૭)† નામનો સંગ્રહ સંવાદ-લખાણના આ નાના પ્રવાહમાં વિશિષ્ટ પ્રકાશન ઠરશે—મુખ્યત્વે તો તેમાં વ્યક્ત થયેલી કર્તાની પોતાની સંવાદ-સૂઝ તથા તેમાં ઝિલાયેલી લેન્ડોરની સંવાદ-શૈલી બદલ. "લેન્ડોર પાત્રો ઐતિહાસિક લેતો, સંવાદના વસ્તુનું મધ્યબિંદુ પણ ઐતિહાસિક હોય, અને એમાં પ્રતિબિંબ પાડે પોતાને ઉપજેલી અસરોના......" એમ લેન્ડોર-શૈલીની સમજ આપી સંવાદ-સાહિત્ય વિશે કર્તા પોતાનો સ્પષ્ટ મત પણ દર્શાવી લે છે. "પાત્રપરિચય આપવાની સામાન્ય પ્રથા છે ખરી, પણ વિચારતાં મને એ આવશ્યક નહિ લાગ્યું : એ પ્રમાણે વસ્તુપરિચય વિશે પણ : સંવાદની સંકલના સમજાય એટલો જ નિર્દેશ શું ઓછો છે? સંવાદ એટલે ત્રિઅંકી કે પંચાંકી મોટાં નાટકો નહિ; એટલે એમાં વિસ્તૃત કથા કે ઝાઝા પ્રસંગોની ગોળ-પૂરણી ન હોય. સંવાદોના સર્જનની કલા એટલે નવલકથાની કલા નહિ, પણ

* 'એક ટૂંકું વિવેચન' (સંગ્રહની પ્રસ્તાવના).

§ છો. ભ. ભટ્ટ.

† કેશવ હ. શેઠ.

ઊર્મિકાવ્ય કે નવલિકાસર્જનની કલા : એકાદ ભાવના, એકાદ સિદ્ધાંત, એકાદ પ્રસંગરંગ, કે વિરલ તત્ત્વદર્શનની ખીલાવટ કરી, ધ્વનિમાધુર્ય મૂકી, ખસી જવું; એનાથી વિશેષ વિસ્તાર સંવાદસર્જન પર લાદવાનો ન હોય."+ આટલી અસંદિગ્ધ સંવાદ-સૂઝ કેળવાયેલી હોવા છતાં આ ત્રણ કાલ્પનિક અને તેર ઐતિહાસિક સંવાદોની લખાવટમાં સ્થળ-સમયની અનિયંત્રિત-અમર્યાદ હેરફેરના કારણે 'પ્રસંગોની રંગોળ-પૂરણી' છેક ઘટી હોય એમ તો નથી બન્યું; વળી, કર્તા-અભિપ્રેત 'ધ્વનિમાધુર્ય'નો કસબ પણ બહુધા સિદ્ધ થયો છે એમ નહિ લાગે. અલબત્ત, કર્તાએ સોળે સંવાદનો ધ્વનિ સાંકળિયામાં સ્વતંત્ર રીતે તારવી આપવાની તકેદારી રાખી છે ખરી! એ રીતે, સમષ્ટિ પ્રેમ અને તરફડતો પ્રેમ, મોહ, સ્નેહ તથા સ્વાર્પણ, સંસારબંધન અને સામાજિક રિવાજ, રાજધર્મ તથા રાષ્ટ્રધર્મ, માતૃભાષા અને સ્વદેશીપ્રેમ, યુધ્ધ વિ. અહિંસા તથા પ્રજામાનસની પીડા જેવાં પ્રશ્નો-ચિત્રોની સંવાદ-છણાવટ દ્વારા પ્રસ્તુત સાહિત્યપ્રકારના વિષય-વર્તુળનો વ્યાપ તેમણે વધારી આપ્યો જાણે. આ ઉપરાંત, ઘણાં સંવાદોમાં સ્વાભાવિકતા. અને માર્મિકતા શૈલીસુલભ બની આવી છે, જ્યારે કેટલીક રચના એકાંકી-કેડીએ પ્રયાણ કરવા વળતી જણાશે.

'સંવાદસંગ્રહ' (ભાગ ૧, ૨ તથા ૩; અનુક્રમે ૧૯૨૧, ૨૨ તથા ૨૮)§ પુસ્તક-શ્રેણીમાં પણ સંવાદનો નાટયલેખનના અગત્યના પ્રકાર તરીકે સ્વીકાર થયો જણાય છે. "ભિન્ન ભિન્ન નીતિમય કોમિક અને હાર્દિક સંવાદો નાના નાટકના પ્લોટ સમાન છે; અને તે ભાવપૂર્વક ભજવાતા જોવાથી ઓર આનંદ આપે છે, અને વાંચવાથી નિવૃત્તિમાં વિનોદ સાથે બોધ બક્ષે છે." ત્રણ સંગ્રહના કુલ ૧૨૯ સંવાદોમાં પાત્ર-પ્રસંગની વિવિધતાની ઊણપ ભાગ્યેજ સાલે; પણ એ તમામમાં પ્રાધાન્ય ભોગવે છે નીતિબોધ—અને એ સાવ અકારણ પણ નહિ લાગે. ઊલટું શાળાનાં બાળકો અને એ રીતે શિક્ષકગણને ઉપકારક નીવડવાની 'સંયોજક'ની નેમ એમાં સિદ્ધ થઈ કહેવાય.

દોઢ-બે દસકા દરમિયાન ખેડાતા રહેલા સંવાદ-સાહિત્ય અંગે નાટયસ્વરૂપ તથા લઘુ સાહિત્યપ્રકાર પરત્વેના આકર્ષણની પણ પ્રેરણા હોય એમ બને. સંવાદ તરીકે ઓળખાવાયેલી આમાંની કેટલીક રચનાઓ નાટિકાઓને મળતી આવે છે એ સાવ આકસ્મિક

+પ્રસ્તુત વિચારો આ તબક્કે નવા ખેડાતા થયેલા એકાંકી-પ્રકારના શૈલી-સંદર્ભમાં અર્થપૂર્ણ લાગવાના; એ રીતે લઘુ સાહિત્યસ્વરૂપ વિશેનું અર્વાચીન મનોવલણ અર્થસૂચક બની રહેવાનું.

§ સંયોજક અને પ્રકાશક : હરિલાલ ચંદુલાલ ઠાકોર અને ભાઈચંદ પૂંજાદાસ શાહ.

નહિ હોય. વળી, અન્ય બાળસાહિત્યની જેમ બાળનાટકો અને વિદ્યાર્થીઓના અભિનય-શોખને પોષવા શાળોપયોગી નાટકો પણ આ પ્રથમ પચીસી પછી લખાતાં થયાં તેનો પણ આ સાથે ઉલ્લેખ કરી શકાય. જો કે, ઉપર્યુકત સંવાદ-સાહિત્ય અને પ્રસ્તુત વિદ્યાર્થી-નાટકો વચ્ચે પાત્ર-પ્રવેશની સંખ્યા અને વસ્તુવિસ્તાર સિવાય કોઈ શૈલીવિષયક તફાવત ઝાઝો ન જડે એમ પણ બને.

આ પ્રકારના એક શરૂઆતના સંગ્રહ 'બાલનાટકાષ્ટ' (૧૯૨૨)માં એક સાથે આઠ રચનાઓ રજૂ થઈ છે તે આ: 'ગુન્હેગાર બાળકો', 'બાળ મંડળ', 'સત્ય વિજય', 'મિત્ર ભકિત', 'સદ્‌ગુણની સરસાઈ', 'પ્રમાણિકપણાની પરીક્ષા' અને 'કેવું ઈનામ મળ્યું'; એમાં કર્તાએ બાળવર્ગ સમક્ષ રસપ્રદ શૈલીમાં બોધપ્રદ વાચન પીરસવાની નેમ રાખી જણાય છે.

નર્મકથાકોષના પૌરાણિક કિસ્સા પરથી લખાયેલું સાત પ્રવેશનું એકાંકી 'કૃષ્ણ વકિલાત' (૧૯૨૪)* સંસ્કૃત ઢબના નાંદી-પ્રારંભ તથા કવિતા-પ્રચુરતા છતાં સરળ-સુગમ સંવાદછટા અને વિદ્યાર્થીભોગ્ય વસ્તુએકમના કારણે શાળોપયોગી બની શકયું કહેવાય. વિદ્યાર્થીઓ માટે અભિનેય નાટક લખવાની નેમ હોવાથી 'ત્રિઅંકી દશ્ય નાટક' 'કૃષ્ણ કનૈયો' (૧૯૨૪)*માં કર્તાએ, કૃષ્ણજીવનના ઉત્કટ પ્રેમપ્રસંગોને ઔચિત્યબુદ્ધિપૂર્વક જતા કરી તથા દશ્યક્ષમતાના ઉપલક્ષ્યમાં કાલિયમર્દન તેમ જ ગિરિરાજ-ધારણ જેવી ઘટનાઓ નાટયનિકાલ કરી, શકય તેટલાં ઓછાં સ્ત્રી-પાત્રો ખપમાં લઈ પોતાની હેતુ-સિદ્ધિ અર્થે પ્રયાસ કર્યો જણાય છે.

શ્રી 'ધૂમકેતુ'ની આ વર્ગમાં મૂકી શકાય તેવી રચનાઓ તે 'પડઘા' (૧૯૨૮)ની ત્રણ કૃતિઓ—'ગામડાંની ધૂળમાં ઢંકાએલાં', 'લાડુને દાળ' તથા 'કવિરાજ' અને એ ઉપરાંત 'ભીલકુમાર, એકલવ્ય અને બીજાં નાટકો'; આમાં બોધપ્રદ તથા ગંભીર કરતાં હળવાં પાત્ર-પ્રસંગની અગંભીર શૈલીમાં લખાયેલી નાટિકાઓ વિશે વિશેષ બાળભોગ્ય સરસતા શૈલીસિદ્ધ થઈ જણાશે.

ગ્રામીણ વિદ્યાર્થીને નજર સમક્ષ રાખીને આ સમયગાળામાં જુગતરામ દવેએ પણ બોધપ્રદ શૈલીમાં કેટલીક નાટિકાઓ લખી. એમાં સૌપહેલું તે 'આંધળાનું ગાડું' (૧૯૨૭). ગ્રામજીવનના છૂટક પ્રવેશોની શિથિલ સંકલના ધરાવતી આ 'એકાંકી' રચનાએ ગ્રામ-

* 'પ્રેમયોગી'

ઊર્મિકાવ્ય કે નવલિકાસર્જનની કલા : એકાદ ભાવના, એકાદ સિદ્ધાંત, એકાદ પ્રસંગરંગ, કે વિરલ તત્ત્વદર્શનની ખીલાવટ કરી, ધ્વનિમાધુર્ય મૂકી, ખસી જવું; એનાથી વિશેષ વિસ્તાર સંવાદસર્જન પર લાદવાનો ન હોય."+ આટલી અસંદિગ્ધ સંવાદ-સૂઝ કેળવાયેલી હોવા છતાં આ ત્રણ કાલ્પનિક અને તેર ઐતિહાસિક સંવાદોની લખાવટમાં સ્થળ-સમયની અનિયંત્રિત-અમર્યાદ હેરફેરના કારણે 'પ્રસંગોની રંગોળ-પૂરણી' છેક ઘટી હોય એમ તો નથી બન્યું; વળી, કર્તા-અભિપ્રેત 'ધ્વનિમાધુર્ય'નો કસબ પણ બહુધા સિદ્ધ થયો છે એમ નહિ લાગે. અલબત્ત, કર્તાએ સોળે સંવાદનો ધ્વનિ સાંકળિયામાં સ્વતંત્ર રીતે તારવી આપવાની તકેદારી રાખી છે ખરી! એ રીતે, સમષ્ટિ પ્રેમ અને તરફડતો પ્રેમ, મોહ, સ્નેહ તથા સ્વાર્પણ, સંસારબંધન અને સામાજિક રિવાજ, રાજધર્મ તથા રાષ્ટ્રધર્મ, માતૃભાષા અને સ્વદેશીપ્રેમ, યુધ્ધ વિ. અહિંસા તથા પ્રજામાનસની પીડા જેવાં પ્રશ્નો-ચિત્રોની સંવાદ-છણાવટ દ્વારા પ્રસ્તુત સાહિત્યપ્રકારના વિષય-વર્તુળનો વ્યાપ તેમણે વધારી આપ્યો જાણે. આ ઉપરાંત, ઘણાં સંવાદોમાં સ્વાભાવિકતા. અને માર્મિકતા શૈલીસુલભ બની આવી છે, જ્યારે કેટલીક રચના એકાંકી-કેડીએ પ્રયાણ કરવા વળતી જણાશે.

'સંવાદસંગ્રહ' (ભાગ ૧, ૨ તથા ૩; અનુક્રમે ૧૯૨૧, ૨૨ તથા ૨૮)§ પુસ્તક-શ્રેણીમાં પણ સંવાદનો નાટયલેખનના અગત્યના પ્રકાર તરીકે સ્વીકાર થયો જણાય છે. "ભિન્ન ભિન્ન નીતિમય કોમિક અને હાર્દિક સંવાદો નાના નાટકના પ્લોટ સમાન છે; અને તે ભાવપૂર્વક ભજવાતા જોવાથી ઓર આનંદ આપે છે, અને વાંચવાથી નિવૃત્તિમાં વિનોદ સાથે બોધ બક્ષે છે." ત્રણ સંગ્રહના કુલ ૧૨૯ સંવાદોમાં પાત્ર-પ્રસંગની વિવિધતાની ઊણપ ભાગ્યેજ સાલે; પણ એ તમામમાં પ્રાધાન્ય ભોગવે છે નીતિબોધ—અને એ સાવ અકારણ પણ નહિ લાગે. ઊલટું શાળાનાં બાળકો અને એ રીતે શિક્ષકગણને ઉપકારક નીવડવાની 'સંયોજક'ની નેમ એમાં સિદ્ધ થઈ કહેવાય.

દોઢ-બે દસકા દરમિયાન ખેડાતા રહેલા સંવાદ-સાહિત્ય અંગે નાટયસ્વરૂપ તથા લઘુ સાહિત્યપ્રકાર પરત્વેના આકર્ષણની પણ પ્રેરણા હોય એમ બને. સંવાદ તરીકે ઓળખાવાયેલી આમાંની કેટલીક રચનાઓ નાટિકાઓને મળતી આવે છે એ સાવ આકસ્મિક

+પ્રસ્તુત વિચારો આ તબક્કે નવા ખેડાતા થયેલા એકાંકી-પ્રકારના શૈલી-સંદર્ભમાં અર્થપૂર્ણ લાગવાના; એ રીતે લઘુ સાહિત્યસ્વરૂપ વિશેનું અર્વાચીન મનોવલણ અર્થસૂચક બની રહેવાનું.

§ સંયોજક અને પ્રકાશક : હરિલાલ ચંદુલાલ ઠાકોર અને ભાઈચંદ પૂંજાદાસ શાહ.

નહિ હોય. વળી, અન્ય બાળસાહિત્યની જેમ બાળનાટકો અને વિદ્યાર્થીઓના અભિનય-શોખને પોષવા શાળોપયોગી નાટકો પણ આ પ્રથમ પચીસી પછી લખાતાં થયાં તેનો પણ આ સાથે ઉલ્લેખ કરી શકાય. જો કે, ઉપર્યુક્ત સંવાદ-સાહિત્ય અને પ્રસ્તુત વિદ્યાર્થી-નાટકો વચ્ચે પાત્ર-પ્રવેશની સંખ્યા અને વસ્તુવિસ્તાર સિવાય કોઈ શૈલીવિષયક તફાવત ઝાઝો ન જડે એમ પણ બને.

આ પ્રકારના એક શરૂઆતના સંગ્રહ 'બાલનાટકાષ્ટ' (૧૯૨૨)માં એક સાથે આઠ રચનાઓ રજૂ થઇ છે તે આ: 'ગુન્હેગાર બાળકો', 'બાળ મંડળ', 'સત્ય વિજય', 'મિત્ર ભકિત', 'સદ્‌ગુણની સરસાઈ', 'પ્રમાણિકપણાની પરીક્ષા' અને 'કેવું ઇનામ મળ્યું'; એમાં કર્તાએ બાળવર્ગ સમક્ષ રસપ્રદ શૈલીમાં બોધપ્રદ વાચન પીરસવાની નેમ રાખી જણાય છે.

નર્મકથાકોષના પૌરાણિક કિસ્સા પરથી લખાયેલું સાત પ્રવેશનું એકાંકી 'કૃષ્ણ વકિલાત' (૧૯૨૪)* સંસ્કૃત ઢબના નાંદી-પ્રારંભ તથા કવિતા-પ્રચુરતા છતાં સરળ-સુગમ સંવાદછટા અને વિદ્યાર્થીભોગ્ય વસ્તુએકમના કારણે શાળોપયોગી બની શકયું કહેવાય. વિદ્યાર્થીઓ માટે અભિનેય નાટક લખવાની નેમ હોવાથી 'ત્રિઅંકી દશ્ય નાટક' 'કૃષ્ણ કનૈયો' (૧૯૨૪)*માં કર્તાએ, કૃષ્ણજીવનના ઉત્કટ પ્રેમપ્રસંગોને ઔચિત્યબુદ્ધિપૂર્વક જતા કરી તથા દશ્યક્ષમતાના ઉપલક્ષ્યમાં કાલિયમર્દન તેમ જ ગિરિરાજ ધારણ જેવી ઘટનાઓ નાટ્યનિકાલ કરી, શકય તેટલાં ઓછાં સ્ત્રી-પાત્રો ખપમાં લઇ પોતાની હેતુ-સિદ્ધિ અર્થે પ્રયાસ કર્યો જણાય છે.

શ્રી 'ધૂમકેતુ'ની આ વર્ગમાં મૂકી શકાય તેવી રચનાઓ તે 'પડઘા' (૧૯૨૮)ની ત્રણ કૃતિઓ—'ગામડાંની ધૂળમાં ઢંકાએલાં', 'લાડુને દાળ' તથા 'કવિરાજ' અને એ ઉપરાંત 'ભીલકુમાર, એકલવ્ય અને બીજાં નાટકો'; આમાં બોધપ્રદ તથા ગંભીર કરતાં હળવાં પાત્ર-પ્રસંગની અગંભીર શૈલીમાં લખાયેલી નાટિકાઓ વિશે વિશેષ બાળભોગ્ય સરસતા શૈલીસિદ્ધ થઇ જણાશે.

ગ્રામીણ વિદ્યાર્થીને નજર સમક્ષ રાખીને આ સમયગાળામાં જુગતરામ દવેએ પણ બોધપ્રદ શૈલીમાં કેટલીક નાટિકાઓ લખી. એમાં સૌપહેલું તે 'આંધળાનું ગાડું' (૧૯૨૭). ગ્રામજીવનના છૂટક પ્રવેશોની શિથિલ સંકલના ધરાવતી આ 'એકાંકી' રચનાએ ગ્રામ-

* 'પ્રેમયોગી'

શાળા અંગે તાત્કાલિક ઉપયોગિતા સાચવી હશે એટલું જ. 'બે મદ્યનિષેધક નાટકો' (૧૯૩૧) પૈકી નાના નાના તેર પ્રવેશોના 'ખેડૂતનો શિકારી'નાં રૂપક પાત્રો, બોધલક્ષી હેતુ અને ગીતોનું આયોજન ઓછીવત્તી રસપ્રદતા જાળવી રાખે છે. પણ અભિનય-સુગમતા સિદ્ધ થઈ છે તે તો બે પ્રવેશના 'મધ્યમસરની ચાલ'માં. પ્રહ્લાદના સત્યાગ્રહ અંગેની નવ-પ્રવેશી નાટિકા 'પ્રહ્લાદ નાટક' (૧૯૨૯)માં ગીતોની ભાવવાહિતા સાથે ટૂંકા માર્મિક સંવાદોની અસરકારકતા-સુગમતા ઉપયુક્ત થઈ હોત તો આ બાળભોગ્ય કૃતિ વધુ અર્થસાધક બની આવત. ભૂદાનની પ્રેરણા નીચે લખાયેલી જણાતી આઠ દશ્યોની નાટિકા 'રોકડિયો ખેડૂત' (૧૯૫૭)માં પણ, કાંચનત્યાગ તથા વિનિમય-વ્યવહારના વિષય-એકમને અગાઉની જેમ જ કસબી નાટયનિયોજનનો કોઈ લાભ મળ્યો નથી. આમ ગિજુભાઈની નાટય રચનાઓ મૂળે તો તેમની ગ્રામોત્કર્ષની પ્રવૃત્તિના ઉપલક્ષ્યમાં કેવળ વિચારાભિવ્યકિત પેટે લખાઈ જણાશે. શિવાજીના જીવનપ્રસંગોનું ઐતિહાસિક બાળ-નાટક 'અંતરનાં અજવાળાં' (૧૯૩૫)† વિદ્યાર્થીભોગ્ય અને સાભિનય બની આવ્યું છે તે મુખ્યત્વે તો તેમાંની પ્રખ્યાત સામગ્રી, સરળ વસ્તુવિધાન અને સ્વાભાવિક સંવાદ-શૈલીના કારણે.

ત્રણ ત્રણ પ્રવેશનાં ત્રિઅંકી 'બાળકનો બાંધવ' (૧૯૩૦) તથા 'બાળકનો બેલી કોણ?' (૧૯૩૪)માં* બાળમાનસને નાટયવિષય બનાવવાના કર્તાના વલણમાં યશવંત પંડયાની આ પ્રકારનાં નાટકોની શૈલી-રીતિનું સ્મરણ થઈ આવશે. વળી, વિષયાનુસંધાનમાં પરસ્પર પૂરક નીવડતી આ રચનાઓમાં બાળમનનો યથાર્થ પરિચય કરાવવા ઉપરાંત બાળસુલભ વૃત્તિઓ પરત્વે જોવા મળતી ઉપેક્ષાવૃત્તિ અંગે ચેતવણી-સૂર પણ કાઢયો છે; એમ કરવામાં કર્તાએ સંવાદોનો વિશેષ આશ્રય લઈ એમાં માર્મિકતા તથા સુવાચ્યતા ઉમેરી છે એમ જણાશે. પ્રાથમિક તથા માધ્યમિક શાળાનાં ધોરણોમાં અંગ્રેજી અંગેના અભ્યાસ-સ્થાનની ચર્ચાને વિષય બનાવતી 'રૂંધાયેલો અવાજ' અને વિચારની સરમુખત્યારશાહીની પ્રશ્ન-છણાવટ કરતી 'બંધ બારણાં' § જેવી નાટિકાઓ પણ વિદ્યાર્થીજગતની ઉપયોગિતા તથા શાળાની અભિનયપ્રવૃત્તિ અંગે જ લખાઈ લાગે છે.

---

† જેઠાલાલ છ. ચૌધરી.
* ગૌરીશંકર કા. ચતુર્વેદી.
§ **પુરુષોત્તમદાસ વ. શાહ.**

'વારસાને માટે' (નવ દશ્ય), 'વેદી ઉપર' (ઓગણીસ દશ્ય) તથા 'વચલો વર્ગ' (તેર-દશ્ય) નામની ત્રણ દીર્ઘસૂત્રી સામાજિક કરુણાન્ત નાટિકાઓનો સંગ્રહ 'વેદીનાં ફૂલો' (૧૯૩૪)§ કર્તાએ જણાવ્યા મુજબ, "નાટકના રૂપમાં રજૂ કરવામાં આવેલ છે પણ તેમાં વાર્તાના અંશો વધારે છે" એટલે એ નોંધપાત્ર ગણાશે તે અભિનયસુલભ દશ્યક્ષમતા અંગે નહિ પરંતુ અર્વાચીન ગણાતી રહેણીકરણીની વાસ્તવલક્ષી વિષય-છણાવટ, તેમાં સાદ્યંત જળવાતી આવેલી અનાયાસ સરળતા અને વસ્તુ-તંતુના કરુણાંત સમાપન બદલ.

'૨૯થી '૩૨ દરમિયાન લખાયેલાં યશવંત પંડયાનાં બાળનાટકોનો સંગ્રહ તે 'ઘરદીવડી' (૧૯૩૨). અન્ય સંવાદકારો તથા નાટક લખનારાઓ કરતાં પંડયા-કલમમાં બાળ-સ્વભાવનું સમભાવભર્યું તથા તાદશ નાટયચિત્ર ઉપલબ્ધ થાય છે; એ અંગેનું મુખ્ય કારણ એ કે ઈતિહાસ-પુરાણનાં ચવાયેલાં પાત્ર-પ્રસંગ પડતાં મૂકી, જેમને માટે નાટક લખવા ધાર્યાં છે તે ખુદ બાળપાત્રોને વા બાળપ્રવૃત્તિને તેઓ વિષય-વસ્તુ તરીકે સહેતુક રીતે પ્રયોજી બતાવે છે; વળી, આમાં એમની નાટયસૂઝ તથા કેળવાતા આવતા શૈલી-કસબનો લાભ મળતો રહે છે એ વિશેષમાં. એટલે બાળભાવોની વિવિધતા દાખવતાં 'હોળીનું નાળિયેર', 'ડોલતા ડુંગર' તથા 'સાકરનો શોધનારો' જેવાં નાટકો બાળપ્રિય બન્યાં છે એટલું જ નહિ, શિક્ષક તથા વડીલવર્ગને પણ બાળ-સમભાવ અંગે ઉપકારક નીવડે એવાં આ નાટકો પંડયાના સાહિત્ય-સત્કારનાં પણ નિમિત્ત બન્યાં છે. બાળમાનસને પૂર્વગ્રહ વિના સમજવા ઉતારવાના એમના કૌશલ્યને કારણે વસ્તુપસંદગી તથા નિરૂપણશૈલીની બાબતમાં યથાર્થનામી બનેલાં આ બાળનાટકો એ નાટયવર્ગમાં વિશિષ્ટ રહેતાં આવ્યાં છે.

બાળનાટકો અંગે '૩૦-'૩૫નો અડધો દશકો મહત્ત્વનો ગણાય કેમ કે, યશવંત પંડયા જેવા શૈલીકાર ઉપરાંત, નવકવિ શ્રીધરાણી તથા અભિનય-ઉત્સાહી શ્રી ચન્દ્રવદન મહેતા પણ પોતપોતાની સૂઝ-શૈલીનો આ નાટયપ્રકારને લાભ આપી કેમ જાણે એનું શકય વૈવિધ્ય દર્શાવી આપે છે. વળી, 'ગાંડીવ'ની વિસ્તૃત શ્રેણીનો પ્રારંભ થાય છે એ પણ આ સમયગાળામાં. 'વડલો' (૧૯૩૧) તથા 'સોનપરી અને બીજાં નાટકો' (૧૯૩૩)-માં કવિની કૃતિઓમાં બાળજગત સૌપ્રથમ રંગદર્શિતા તથા કવિતામયતાથી સાદ્યંત રંગાઇ રહે છે; સાહિત્યિક રસ-રુચિ પણ સંતોષાતાં રહે છે એ એની શૈલી-વિશેષતા. બાળસુલભ સામગ્રીની નૃત્ય-ગીત-સંગીત તથા તખતાદષ્ટિના સહયોગ વડે રસાળ અને અભિનયસુલભ માવજત થાય છે તે નટ-નાટયકારનાં બે નાટકો 'સંતાકૂકડી' તથા 'રમકડાંની દુકાન'માં;* તાત્કાલિક ભજવાઇ એ શાળોપયોગી રંગભૂમિ અને બાળરુચિને ઉપકારક નીવડતાં રહે છે એ એની શૈલી-સાર્થકતા.

§ નાગરદાસ પંડયા.
* અનુક્રમે ભજવાયાં ૧૯૩૧ તથા ૧૯૩૪માં.

'ગાંડીવ' પ્રકાશન-સંસ્થા તરફથી આ ગાળામાં આરંભાયેલી 'ચાલો ભજવીએ' (૧૯૩૫)-ની નાટય-શ્રેણીમાં પણ શાળાઓનો નાટયોત્સાહ, કિશોરોની અભિનય-અભિરુચિ તથા બાળરંગભૂમિને લક્ષમાં રખાયાં જણાયાં છે. બાર ભાગની શ્રેણીમાં વિષયસામગ્રી તથા વસ્તુવિધાનની વિવિધતા જળવાય છે તે કદાચ આ કારણે. નટવરલાલ માલવી, હરિપ્રસાદ વ્યાસ, છગનલાલ યોગી, બાલકૃષ્ણ જોષી તથા હરસુખ પંડિત જેવાના કલમ-સહકારથી પાંગરતી આવેલી આ ઉપયોગી શ્રેણીમાં સંગ્રહસ્થ થયેલી ત્રિ-પ્રવેશી એકાંકી અને ત્રિઅંકી, મૌલિક અને અનુદિત, મનોરંજક તથા બોધક અને રસસભર છતાં સરળ-સુગમ નાટયરચનાઓને પ્રોત્સાહજનક આવકાર મળ્યો હોઈ, તાજેતરમાં શ્રી ચન્દ્રવદન મહેતાના માર્ગદર્શન હેઠળ 'ચાલો ભજવીએ' (૧૯૫૫)ની શ્રેણીને 'સંસ્કારિત' કરવામાં આવી છે.

આ ગાળાની અન્ય કિશોરભોગ્ય તથા અભિનયસુગમ નાટિકાઓ તે આ—'ઢેઢનું કોઈ ધણી નથી', 'ભૂલાયેલા ભાંડુ' (૧૯૩૩) [1], 'બિલીપત્ર' (૧૯૩૪) [2], 'સુરધૂનિ' (૧૯૩૫) [3], 'રૂપાની ગાય' (૧૯૩૯) [4], તથા 'પ્રતિજ્ઞાનું સમર્થન (૧૯૪૦)' [5]; એટલે એમ કહી શકાશે કે '૨૫ થી '૪૦ના દોઢ દશકા દરમિયાન આવી બાળભોગ્ય નાટિકાઓ વ્યકિતગત કલમ દ્વારા ભલે છૂટક છૂટક, પણ સમયક્રમમાં તો લગભગ સતત લખાતી આવતી જણાય છે. શાળોપયોગી નાટક વ્યવસ્થિત રીતે ખેડાય, અને તે પણ એક જ નાટયલેખકની કલમ દ્વારા, એવો સુમેળ '૫૦ પછી જળવાયો જણાશે દુર્ગેશ શુકલના નાટયલેખન અંગે.

આમ, ચાલુ સદીની પ્રથમ પચીસીથી પાંગરવા માંડતા વ્યાપક અભિનયોત્સાહ તથા નાટયશોખ તથા એકાંકી-આગ્રહ સાથે જ સાભિનયતાની નેમ ધરાવતી લઘુ બાળનાટિકાઓનો અર્થસૂચક આવિષ્કાર જોવા મળતો થાય એવો પણ સુયોગ જળવાય છે. વળી, '૪૦થી વ્યવસ્થિત વિકાસ-કેડીએ પળતી નિર્વેતન અભિનયપ્રવૃત્તિ તેમ જ અભિનેયાર્થ નાટકોની લખાવટ અંગેનો પણ આ નાટય-પ્રયાસમાં પૂર્વ-સંકેત જડી રહે કદાચ. લગભગ ૭૫ વર્ષના આયુષ્યના સાહિત્યિક નાટકની કંઈક એકવિધતા સાથે ૨૫-૩૦ વર્ષનું અર્વાચીન નાટક જે વિકાસક્ષમ તથા વૈવિધ્યસભર કાઠું કાઢી બતાવે છે એમાં આ શાળોપયોગી બાળનાટકોની પણ એક વ્યકિતત્વ-પાસા તરીકે ગણના અવશ્ય થવાની.

---

૧ 'મશાલચી'.

૨ રમણીક કી. મહેતા.

૩ બચુભાઈ શુકલ.

૪ રમણલાલ સોની.

૫ પ્ર. હરભાઈ ત્રિવેદી.

પંદર

એકાંકી:પ્રસ્થાન

વીસમી સદીની પ્રથમ પચીસી ઊતરતી વેળા આસ્વાદવા-અભ્યાસવા મળતા નાટ્ય-લેખનના નવા ઉન્મેષો પૈકી એકાંકીનો આવિષ્કાર રસપ્રદ એટલા માટે જણાશે કે મુખ્યત્વે એમાં સંસ્કૃત લખાવટની સુદીર્ઘ કૃતિઓ તથા તદ્‌ગત કવિતા-આક્રમણ પરત્વેના અને વ્યવસાયી ધાટીની શૈલી-વિકૃતિ અંગેના અનાકર્ષણ-અસંતોષ સાથે રુચિકર નાટ્ય-શૈલીના નિર્માણ માટે શિક્ષિત લેખકવર્ગમાં સળવળાટ-તત્પરતા જોવા મળતાં થાય છે. જીવનનું સર્વાંગીણ વા વિસ્તૃત વિલોકન નહિ, પરંતુ વ્યકિતજીવનના એકાદ વિલક્ષણ તથા ઉત્કટ અનુભવનું એકાંગી, સ્વપર્યાપ્ત અવલોકન-આલેખન; સ્થાપિત-સ્વીકૃત મૂલ્યો કે વિચાર-શ્રેણીનો અનાદર કરી, સ્વતંત્ર વ્યકિતત્વ તથા બુદ્ધિ-ચમકાર દાખવવાનો મોકો ગોઠવી મૌલિક તેમ બંડખોર જણાતી વિચારમાળાનો આશ્રય; અપ્રચલિત મત-મંતવ્ય સાથે અનિવાર્ય બની આવતી અભિવ્યકિતની નવીનતા-પ્રયોગખોરી; કવિતા તથા પંડિતતા અંગેના ગંભીરતા તથા અતિશયતા જેવાં કેટલાંક દૂષણોનાં સીધાં પરિણામ જેવી શૈલી-વિષયક કૃત્રિમતાના સ્થાને બોલચાલ કે વાર્તાલાપની ભાષા-લઢણ તેમ જ ગદ્યછટાનો આગ્રહ-ઉપયોગ: આવાં મનોવલણોમાં પંડિતયુગ પરત્વે અર્વાચીન કાળનો પ્રગટ-અપ્રગટ પ્રત્યાઘાત હો તો ભલે, એના સર્જનાત્મક આવિષ્કારના કારણે એનાં નકારાત્મક પાસાં હોય તો, ઘણાં ગૌણ બની ગયાં કહેવાય. વળી, આ તરી આવતી પરિસ્થિતિ-ઓના સંદર્ભમાં એકાંકી-ઉદ્‌ભવ કુદરતી સાહિત્ય-ઘટના તરીકે પણ તપાસી શકાશે. આવી તપાસ વેળા, થનગનતા અને સુશિક્ષિત લેખક-માનસને શૉ-ઇબસન જેવાની પ્રણાલિકાભંજક વૃત્તિનું તથા પ્રશ્નાર્થવાદી વિચારધારાનું કે ઓસ્કાર વાઇલ્ડ જેવાની નફ્ટાઈનું અને વાણીચાતુર્યનું ઘેલું લાગ્યું હોવું જોઈએ એ શકયતાનું પણ સ્મરણ કરવું પડશે.

ગુજરાતી સમાજજીવન અંગે ત્યારે સંક્રમક જણાતી અવસ્થા પણ આમાં લક્ષમાં લેવાની રહેશે. અમર્યાદ જણાતા ઉદ્યોગીકરણ તથા ઉગ્ર બનતા આવતા જીવનવિગ્રહ નિમિત્તે નવરાશનું પ્રમાણ ઘટતું આવે છે જાણે. આર્થિક મૂલ્ય-પરિવર્તન નીતિ-દંભ તથા ધર્મ-આડંબર સામે માથું ઊંચકવાનું નિમિત્ત બન્યા વિના શાનું રહે? વળી, ગતિ-પ્રગતિશીલ બનતા શિક્ષણ-પ્રસાર દ્વારા સ્ત્રીપુરુષના સામાજિક સંબંધોની ખરી-ખોટી મર્યાદાઓ ભૂંસાય, આઘીપાછી થાય, નવી સ્થપાય એમ પણ બને છે. હળવા-મળવાની સુલભ થતી મોકળાશ અને જાહેરમાં કામ કરવાની પ્રવૃત્તિ-તકનું એક પરિણામ તે વિજાતીય આકર્ષણ, જાતીય

સંબંધો તેમ જ કામુકતા જેવા કંઈક નવા વિષયપ્રશ્નો વિશેની સાહિત્ય-વાર્તા અંગે નિર્ભીકતા તથા સ્પષ્ટવકતૃત્વ. સાહસિક પ્રસ્થાન અને પડકારની વિશેષ અસરકારક તાલીમ મળી રાજકારણી ક્ષેત્રે ગાંધીજીની નેતાગીરી નીચે. આવી સર્વક્ષેત્રીય વિચારમુક્તિની તાજગીભરી હવામાં અભિવ્યક્તિ-ઉત્સુક લેખકવર્ગ અવનવી વાત નવી ઢબે શબ્દસ્થ કરવા તત્પર હતો એ વેળા એકાંકીનો કલાપ્રકાર સમયસર આવી મળ્યો એ તેના ખેડાણનો સુયોગ ગોઠવાયો એમ જ. દરમિયાનમાં અહીંતહીં વ્યક્ત થવા લાગેલો અભિનયશોખ, 'નાટક કરવાની' વૃત્તિ-પ્રવૃત્તિ, એ નવાં નિમિત્ત સાચવવા જ નજરે પડતી કલમો, સંવાદસાહિત્ય વા બાળનાટકો અને વધારામાં નવી પાંગરતી-કેળવાતી નાટ્યરુચિ—એકાંકી-ઉદ્‌ભવ અંગે આ વિગત પ્રત્યક્ષ કારણ તરીકે ભલે નહિ, પણ સાનુકૂળ પરિસ્થિતિ તરીકે ટાંકવાની રહેશે.

'ઈહામૃગ' અને 'ડીમ' જેવી સંસ્કૃતની એક-અંકી નાટ્યરચના, ઘણી વાર એકાંકી જેટલા પથારમાં આટોપાતો ભવાઈ-વેશ તથા છૂટું પાડી ગોઠવવાથી ચાર-પાંચ પ્રવેશના વસ્તુફલકમાં સમાતું વ્યવસાયી શૈલીનું ઉપકથાનું 'કૉમિક' એમ એકાંકીના કાઠા સાથે બાહ્યાકારની સગાઈ ધરાવતી લઘુરચનાઓ જુદા જુદા સમયગાળા દરમિયાન પરિચિત હતી ખરી, પરંતુ વીસીની વીસી પછીનો એકાંકી-ઉન્મેષ અર્વાચીન અને નવાગંતુક ઠરવાનો. સંસ્કૃત નાટ્યસાહિત્યમાં સુદીર્ઘ રચનાઓની સરખામણીમાં, એકાંકી શાસ્ત્ર-પ્રમાણિત હોવા છતાં એ અંગેના પ્રયાસો અપવાદરૂપ લાગવાના; જ્યારે બહુધા કાળમાન પૂરતું ઉપલક ફલક-સામ્ય ધરાવતાં ભવાઈ-વેશ તથા પાશ્ચાત્ય એકાંકી અંગે રચનાકસબ જેવી તાત્ત્વિક બાબતમાં વિશેષ ધ્રુવભેદ જડી આવશે. વ્યવસાયી રંગભૂમિનું 'કૉમિક' એ મૂળ તો ભજવણી અંગેની રંગભૂમિ-સગવડ પ્રયોજવાની મથામણ તથા પ્રેક્ષકવર્ગની મુખ્યત્વે મનોરંજનવૃત્તિ પંપાળવા અંગેની ધંધાદારીઓની ચિંતા નિમિત્તે ઉદ્‌ભવેલો એક કૃત્રિમ પ્રકાર જ. યુરોપમાં લગભગ આને મળતી આવતી રંગભૂમિવિષયક પરિસ્થિતિ એકાંકીના જન્મ અંગે કારણભૂત બની એ હકીકત અહીં સૂચક ઠરશે અવશ્ય. પ્રેક્ષકાગારમાં મોડો પડતો એશઆરામી દાતા-વર્ગ નાટક–મૂળ નાટક જોવામાંથી વંચિત ન રહી જાય એવી વ્યવસાયી હિત-ચિંતા નિમિત્તે નાટ્યારંભ પૂર્વે નાનું, સ્વતંત્ર અને બહુધા હળવું વસ્તુ રજૂ કરતા રહેવાની સગવડબુદ્ધિમાંથી કાયમી ચાલ પડ્યો જણાય છે, તો બે અંક વા પ્રવેશ વચ્ચે દૃશ્યસજાવટ અંગે સમયગાળો કાઢી લેવા કે ભજવણીની અન્ય કોઈ સુવિધા સાચવવા લટકણિયાં જેવાં આન્તરનાટક ગોઠવતા રહેવાની તરકીબમાંથી એક રૂઢ-શૈલી પણ બની આવી જોવા મળે છે. આવાં સ્વતંત્ર-નાનાં, સગવડિયાં, લટકણિયાં દ્વારા સંક્ષિપ્ત-સ્વપર્યાપ્ત લઘુનાટકની જે શક્ય-સબળ કેડી ચકોર નજરમાં વસી એમાંથી સર્જક

પ્રતિભાને પણ કસોટીએ ચઢાવે એવા વિલક્ષણ કલાપ્રકાર એકાંકીનું આગમન થયું જાણે: એટલે એકાંકી—'કૉમિક' વચ્ચે સામ્ય શોધનારે આ ઉદ્‌ભવ-બળોના સરખાપણા આગળ અટકવું પડશે. ઊલટું, રંગભૂમિ પર જીવતા-રાચતા 'કૉમિક'ની શૈલીવિષયક અતિરંજકતા તથા સ્વરૂપ-સંદિગ્ધતા સાથે એકાંકી-સાહિત્યના વિકાસ અંગેનાં દિશા-ગતિ તથા વૈવિધ્ય અભ્યાસતા વેંત એના આત્યંતિક અસામ્ય દ્વારા આ અર્વાચીન લઘુનાટ્યની સરસાઈ દાખવવાની રહેશે. એકાંકી-ઉદ્‌ભવનું કારણ ભલે કૃત્રિમ જણાતી પરિસ્થિતિ હોય, પરંતુ એના અંતરંગની નાટ્યવિષયક ખૂબીઓ-શકયતાઓ તંતોતંત ચકાસવા રચનાકસબનો ઘણો પુરુષાર્થ રેડાયો છે; અને સમર્થ કલમોનો શૈલીપરિશ્રમ એકાંકી-આકર્ષણ વધારતો આવે છે એટલું જ નહિ, એ વિકાસ-પ્રક્રિયા નિમિત્તે જ એકાંકી-બંધારણ તથા તેનાં કલાકસબ અંગેની વ્યાવર્તક વિશેષતાઓ સુનિશ્ચિત બનતી રહે છે. આ પાશ્ચાત્ય એકાંકીનું આકર્ષણ અનુભવનાર અને એની સ્થિર-સમૃદ્ધ સાહિત્યપરંપરાની પ્રેરણા ઝીલી એ નાટ્યપ્રકારને ગુજરાતીમાં ઉતારવા મથવાની પહેલ કરનાર ત્રિપુટી તે બટુભાઈ ઉમરવાડિયા, યશવંત પંડયા અને પ્રાણજીવન પાઠક.

ત્રીસીની આ કાર્યરત ત્રિપુટી પૈકી પ્રાણજીવન પાઠક 'પ્રસ્થાન'માં પ્રસિદ્ધ થતી રહેલી પોતાની ચાર લઘુ નાટ્યરચનાઓ દ્વારા કેટલીક આશાઓ જન્માવે છે તે તેજસ્વી એકાંકીકાર કરતાં વિશેષ તો નવાં સાહિત્યિક બળોની વિશિષ્ટ છટા દાખવતા નાટ્યકાર તરીકેની; ભલે એ રીતે, પણ તેમની કલમ દ્વારા આ નવા નાટ્યપ્રકારનું ઝાઝું ખેડાણ થયું હોત, તો પાઠકના પ્રયાસોનું મૂલ્યાંકન સરળ થઈ પડત. '૨૩થી '૩૩ના દશકામાં લખાયેલી પંડયાની એકાંકી-કાઠાની નાટિકાઓ ગ્રંથસુલભ બને છે છેક પાંચમા દશકામાં. આ બંને પ્રયોગકારોની જેમ બટુભાઈના એકાંકી-પ્રયાસોનો સમયગાળો તો આ, પરંતુ '૨૨-'૨૭ના અડધા દશકા દરમિયાન કુલ દશથી વિશેષ એકાંકીરચનાઓના 'મત્સ્યગંધા અને બીજાં નાટકો' તથા 'માલાદેવી અને બીજાં નાટકો' એમ સૌપ્રથમ બે સંગ્રહો રજૂ કરી, આ વિદેશી સાહિત્યપ્રકારને લગભગ આત્મસાત્ કરી, ઉમરવાડિયા વિચારગર્ભ એકાંકીના ખેડાણની શકયતાનો તાત્કાલિક એક સીમાંક સ્થાપે છે જાણે. ઉત્સાહી ગુજરાતી લેખકવર્ગમાં એકાંકી-આકર્ષણ જન્માવનારું મુખ્ય કારણ તે પ્રસ્થાનકારના આ પહેલ-પ્રયાસો અને કેટલીક પ્રશસ્ય સફળતા. એટલે બટુભાઈનો આદ્ય એકાંકીકાર તરીકે અવારનવાર ઉલ્લેખ થતો રહે છે તે સાલવારી કરતાં વિશેષ તો આ સ્વકીયતા અંગે. ઉપરાઉપરી સુવાચ્ય એકાંકીરચનાઓ આપતા રહી સાહિત્યક્ષેત્રે ચર્ચા જગાવનાર અને ધ્યાન ખેંચનાર આ પ્રસ્થાનકાર પછીના દશકા દોઢ દશકામાં વીસરાવા લાગે એ વિસ્મય કેમ જાણે, વેળાસર વસી ચૂકયું હોય એમ, તેમના બંને સંગ્રહની સાત ચૂંટેલી પ્રતિનિધિ રચનાઓના

સંગૃહીતગ્રંથ 'બટુભાઈનાં નાટકો' (૧૯૫૧) એ આ વિલક્ષણ એકાંકીકારનું ઐતિહાસિક મહત્ત્વ જાળવી રાખવાનું-સ્પષ્ટ કરવાનું સમયસર માથે લીધું કહેવાય.

'૨૨ની તેમની પ્રથમ રચના 'લોમહર્ષિણી' માં તેઓ જન્મોજન્મની આદર્શ સૌંદર્ય-ઝંખનાનો, તેની અતૃપ્તિનો, તેમ જ સૌંદર્ય અને અનીતિના સહઅસ્તિત્વના નવતર તેમ મનોવૈજ્ઞાનિક લાગતા નાટ્યવસ્તુ દ્વારા વિષયલક્ષી પ્રસ્થાનની શકિત અચૂક દાખવે છે, પરંતુ એકાંકી-ઉચિત વિષયએકમ અર્થે પ્રયોજાયેલો ત્રણ અંક-તેર પ્રવેશનો પથાર નિરર્થ એટલા માટે લાગશે કે એ પ્રસ્તાર તથા કેટલીક પુનરુક્તિ છતાં વિચાર-સંદિગ્ધતા નાટ્યહેતુની અર્થસાધકતા અંગે રસબાધક બની જણાશે ખરી; પરંતુ કર્તાએ, નાયકપાત્ર જગતકિશોરના માનસની સટીક સમજૂતી આપતાં વૈદરાજના 'કોરસ' ઢબના પાત્રને જાણે ભાવનાસૃષ્ટિની અસ્પષ્ટતા દૂર કરવાની કેટલીક કામગીરી સોંપી છે. પ્રવેશરચનાની છૂટનો તેમણે સંવાદ લખાવટમાં શબ્દ-કસર દ્વારા બદલો વાળવાનું તાક્યું હોય એમ બને! જાણે તાર-ભાષાનો અર્થ-સંકેત દાખવતા ટૂંકા-સંદિગ્ધ સંવાદો જેમ વાતાવરણ વિશે તેમ ક્યારેક પાત્ર પરત્વે પણ નાનાલાલીય શૈલીની અસ્પષ્ટતા ઉપસાવી મૂકે છે; વળી, પ્રકૃતિના વાતાવરણને વસ્તુતંતુના ઘટનાતત્ત્વ વા પાત્રના મનોભાવ સાથે સાંકળી લેવાની ઉમરવાડિયાની નાટ્યરીતિ કવિશ્રીની પ્રતીકશૈલીનું સ્મરણ કરાવ્યા વિના નહિ રહે.* કૃતિના વિશિષ્ટ-ધૂંધળા વાતાવરણ અંગે 'સ્નેહસરિતાનું બંદર', 'ભીષણ મધ્યરાત્રિ', તેમ જ 'આથમતી સવાર' એવા સ્થળ-સમયના નાટ્યનિર્દેશો પણ નોંધવાના રહેશે. જન્મજન્માંતરની સૌંદર્યપિપાસાના કાવ્યોચિત વિષય અર્થે આવી રંગદર્શી પશ્ચાદ્ભૂમિકા તેમ માવજત સહેતુક પ્રયોજાઈ છે એમ કહેવા કરતાં વિશેષ તો એ નિમિત્તે કર્તાની મનઃસ્થિતિની કેટલીક અપરિપકવતા તથા નાટ્યવિધાન વિશેની મૂંઝવણ વ્યકત થઈ છે એમ કહેવું તાર્કિક ઠરશે.

'હંસા' ની અણસમજ નિમિત્તે ઉદ્ભવતી લગ્નજીવનની વિષમતાને એકાંકીબંધમાં ઉતારવા પ્રવેશ પ્રયોજાયા છે પાંચ, પરંતુ કેવળ ત્રણ પાત્રો તથા એક દિવસના કાળમાન દ્વારા એકાંકી-આવશ્યક સુગ્રથિતતા ઘણે અંશે શૈલી-સિદ્ધ થઈ કહેવાય. અલબત્ત આમાં પણ જગદીશચન્દ્રના દીવાનખાનાનો પ્રસંગ એકાંકી-નિકાલલાયક લાગશે ખરો, પરંતુ એકાંકી-વિધાનની સળંગસૂત્રતા અંગે કર્તા છેક અસાવધ નથી એના શૈલી-સમર્થન પેટે વિશિષ્ટ અર્થસાધકતા ધરાવતા નોંધ-બુક જેવા એકાંકી-ઉપાદાનનું ઉદાહરણ ધરી શકાશે.

---

* એક દષ્ટાંત: 'અચાનક એક કાળી વાદળી સૂર્યને ઘેરતી થંભી જાય છે. દુનિયા પર ઝાંખો અંધકાર પથરાય છે.' (અં. ૨; પ્ર. ૧.)

અમુક અંશે એક બીજાને મળતી આવતી અને ૧૯૨૪ના એક જ વર્ષમાં લખાયેલી 'મત્સ્યગંધા અને ગાંગેય' તેમ જ 'અશક્ય આદર્શો' એ બંને રચનાઓ અંગે શૈલી-વિકાસ એ રીતે જોઈ શકાશે કે પ્રવેશવિભાજન અર્થે જાણે નિયંત્રણ સ્વીકારી તેઓ આદર્શ-આચરણના વસ્તુને ચારપ્રવેશી એકાંકી--માળખામાં બંધબેસાડે છે અને નાયક-નાયિકાના પ્રથમ મિલનના વૃત્તાંતનિરૂપણ દ્વારા નિરર્થ પ્રવેશ-પથાર પણ ટાળે છે. આદર્શ-નિષ્ઠા નિમિત્તે પ્રિયતમાની પણ તમા ન કરતા ગાંગેયની ઉદાત્તતા અને પ્રિયતમાના મૃત્યુ પરત્વે લગભગ ઠંડી ક્રૂરતા દાખવતા પ્રતાપની સ્વાર્થબુદ્ધિ; ખુદ પ્રિયતમને પુત્રવત્ સ્વીકારી એ વિચક્ષણ પરિસ્થિતિ જીવી લેવા તત્પર થતી મત્સ્યગંધા અને પ્રણય-વિચ્છેદના આઘાત અંગે આત્મઘાતમાં આશ્વાસન શોધતી વિજયા—એવાં પરસ્પર વિરોધી લાગતાં પ્રમુખ પાત્રો ઉપરાંત રોહિત-ઢીમર તેમ જ જોરાવર-દુર્ગાના ગૌણ પાત્રાલેખ અંગે પણ આ આછા વસ્તુફલકમાં વ્યક્તિત્વલક્ષી રંગો ઊપસી આવે છે તે તેમની કેળવાતી આવતી સંવાદબાનીના કારણે. કુદરતી વાતાવરણનો ઘટનાના ઉપલક્ષ્યમાં ઉપયોગ કરતા રહેવાની 'લોમહર્ષિણી' ની શૈલી-પરંપરા ચન્દ્રના અર્થપૂર્ણ નિર્દેશ દ્વારા 'અશક્ય આદર્શો'માં જળવાતી આવી છે એ તેની ઇતર વિશેષતા. 'મત્સ્યગંધા'ની શૈલી-નવીનતા તે આ પાશ્ચાત્ય સાહિત્ય-પ્રકારના સુશ્લિષ્ટ નાટ્ય ફલકમાં પ્રયોજાયેલી 'પ્રાસ્તાવિક' તથા 'ઉપસંહાર' જેવી સંસ્કૃત નાટ્યશૈલીની ખાસિયતો; એકાંકીવિધાન તથા અર્થસાધકતા અંગે એ અનિવાર્ય છે એમ છેક નથી, પરંતુ સાધુની પ્રારંભિક ઉક્તિઓ* તથા ગાંગેયના § તેમ મત્સ્યગંધાના† ઉદ્‌ગારોના વિધિહાસ દ્વારા સૂક્ષ્મ અને વેધક નાટ્યમયતા સિદ્ધ થતી હોવાથી તેનું શૈલી-પ્રયોજન એકાંકી-નિરર્થ નહિ કહેવાય. પૌરાણિક તથા સામાજિક એમ બંનેની વિષયસામગ્રી ભલે ભિન્ન હો, નાયકપાત્રોના વલણમાં અને એમ ભાવના-સૃષ્ટિમાં ભલે આત્યંતિક તફાવત હો, પરંતુ એક જ વર્ષે લખાયેલી, તત્ત્વત: એક વિષયનાં બે પાસાં આલેખતી પરસ્પર પૂરક બનતી રચનાઓ દ્વારા બટુભાઈ એમ કેમ સૂચવવા ન માગતા હોય કે આદર્શના સ્વીકાર વા અસ્વીકાર છતાં જીવનની કેટલીક કરુણતા ટાળવાનું તો કેવળ મિથ્યા બની રહે છે?

પૌરાણિક-અર્વાચીન વચ્ચેના મધ્યકાલીન વાતાવરણની 'સતી' (૧૯૨૬)ની નાયિકા રાધારાણી નથી મત્સ્યગંધા જેવી સહનશીલ કે વિજયા જેવી અસહનશીલ. આ પૂર્વેનાં સ્રીપાત્રો જેવો ઔદાર્ય વા આત્મપીડનનો માર્ગ અપનાવ્યા વિના તે પોતાના સ્રીત્વના

* પૃ. ૫ ('બટુભાઈનાં નાટકો'; ૧૯૫૧).

§ પૃ. ૧૭.

† પૃ. ૨૪.

અપમાન તથા દાંપત્યના ઉપહાસ બદલ, તક મળતાં જ, એ નાલેશીનું નિમિત્ત બનેલા પોતાના નિર્માલ્ય પતિને તથા સંબંધિત પુરુષોને મૃત્યુ-સજા ફરમાવી, પતિ પાછળ સતી થવાનું ઉચિત માને છે. એ પાત્રવિધાન તથા એમાં અભિપ્રેત 'સતીત્વ' નિમિત્તે બટુભાઈની નાયિકાની તેમ તેમના માનસની વિલક્ષણતા છતી થઈ કહેવાય. જીવંત પાત્રસૃષ્ટિથી રસપ્રદ બની જણાતી આ ચારપ્રવેશી રચનાની શૈલીવિષયક વિશિષ્ટતા તે ચોથા પ્રવેશનું ઘટનાનું વૃત્તાંતનિરૂપણ. એકાંકી-લાઘવ અર્થે ઉપકારક બનતા આ 'વિષ્કંભક'ના આયોજન દ્વારા બટુભાઈના એકાંકીવિધાનમાં સંસ્કૃત નાટયરીતિનો ફરી વપરાશ થયેલો જોવા મળે છે એ સંદર્ભમાં, તેમ પ્રસ્થાનટાણે આવા શૈલી-સમન્વય અંગે કાંઈક સભાન પ્રયાસ કર્યો હોવો જોઈએ એવો તર્ક દુરાકૃષ્ટ નહિ લાગે. '૨૭માં લખાયેલાં મધ્યકાલીન લોકવાર્તાના 'માલાદેવી' માં તથા અર્વાચીન સમાજજીવનના 'શૈવાલિની' માં પણ નાયિકાની સરખામણીમાં નાયકો નિષ્ક્રિય લાગવાના, છતાં એમાંથી જ બટુભાઈના માનસસંતાન જેવું લાક્ષણિક નાયક-પાત્ર જડી રહેવાનું. 'માલાદેવી'ના ધૂની ત્રિલોકની પ્રણયઉપેક્ષાથી ઊલટું, શૈવાલિનીના સ્ત્રી-ચાંચલ્યને બુદ્ધિપૂત નિર્લેપભાવે નિહાળી રહેતો શ્રીમુખ તે જીવનની વિચક્ષણતાનું અવગાહન કરવા મથતો ચિંતનશીલ પુરુષ અને બૌદ્ધિક યુગનો અને કર્તાનો પ્રતિનિધિ નાયક જાણે. જ્યારે એમની અન્ય નાયિકાઓ જેવા ખુમારીભર્યા સ્ત્રીપાત્ર અંગે 'શૈવાલિની' નહિ પણ 'માલાદેવી' માં તપાસ કરવાની રહેશે, કેમ કે ત્રિલોકની કલાભાવના ખાતર સમસ્ત પ્રજાની વર્ષોથી પોષાતી આવેલી ધર્મશ્રધ્ધાને ન્યોછાવર કરતી માલાદેવીની આચાર-વિચારની છટા વ્યકિતત્વલક્ષી જણાવાની. બંને ચારપ્રવેશી રચનાઓ પૈકી 'માલાદેવી' માં ઘટનાતત્ત્વ-દશ્યતત્ત્વ વિશેષ હોવા છતાં, વાતાવરણ, વસ્તુ તથા વિચારભારના પરસ્પરના સંકલનની અર્થસાધક નાટયમયતાના કારણસર નવી કેળવાયેલી અભિરુચિ પસંદગી ઉતારશે 'શૈવાલિની' પરત્વે.

પ્રસ્તુત સંગ્રહમાં ન સમાવાયેલી અન્ય ચાર રચનાઓ પૈકી, 'માણસનાં સારાં-નરસાં કામોના ખરા ચાલક તો કોણ જાણે કોણ હોય છે' એવી રસપ્રદ પ્રશ્નચર્ચાના 'કૃપાલ' માં એકાંકીવિધાનની સાવધતા પર, કામુકતા અંગેનો કાંઈક મનોવૈજ્ઞાનિક વિષય આલેખવાના ઉત્સાહ-આકર્ષણે સરસાઈ ભોગવી જણાશે; છતાં કૃપાલેનાં જીવન-કવનથી માનવચિત્તના સ્ખલનની પ્રક્રિયા ઉકેલી બતાવતા નવીનચન્દ્ર જાતે, એ કૃપાલ-ગ્રંથિના પ્રભાવ તળે જાણે, પોતાની વિધવા ભાભી તરફ આકર્ષણ અનુભવે એવી અંતિમ વિષયસ્ફોટક ચમત્કૃતિ જરાતરા નાટયક્ષમ લાગે એમ બને. પાંચ પ્રવેશના 'રક્ષા'ની નાયિકાની, લગ્નેતર પ્રણય તેમ જ રૂઢ નીતિભાવના અંગેની દ્વિધા દ્વારા ઉદ્ભવતો આત્મઘાત બટુભાઈની મોટે ભાગે તેજસ્વી જણાતી નાયિકાઓની પાત્રસૃષ્ટિને તથા

અર્વાચીન વિચારશ્રેણી સાથે સુસંગત નહિ નીવડે, પરંતુ આ અતિકરુણ અંત નિમિત્તે જુદી તરી આવતી રચનાની કોઈ વિશેષતા હોય તો તે રક્ષાના પાત્ર અર્થે વ્યક્ત થયેલી સામાજિક-નૈતિક પ્રશ્નોની ચર્ચા. જુનવાણી માન્યતાઓ તથા સંસ્કારો તર્ક-ધોરણે ચકાસવા મથતા બે બુદ્ધિજીવી ભાઈ અને રૂઢિનું સારું પરિણામ આવતું હોય તો વહેમ તરીકેય સ્વીકારી જીવવા મથતી સુશીલ પત્નીઓના વિરોધાશ્રિત પાત્રનિયોજન છતાં એકાંકી-આવશ્યક રસલક્ષિતા તેમ અર્થસાધકતા અસ્ફુટ રહી છે એ કારણે કે પાંચ પ્રવેશનું 'મનનાં ભૂત' મુખ્યત્વે કેવળ ચર્ચામાં અટવાયું-આટોપાયું જણાય છે. એક સ્થળે ભજવાતાં ત્રણ દૃશ્યોમાં ગોઠવાયેલા 'દામ્પત્ય'માં સંવેદનશીલ નારી તરીકે ભદ્રાનું દ્વંદ્વ તથા દર્દ ભાવવાહી છે એમ નોંધવાની સાથે, કર્તાની આત્માભિવ્યક્તિ જેવા વિનાયકના અંતવેળાના આકસ્મિક પાત્ર-પરિવર્તન નિમિત્તે આ એકસ્થલાંકી અંગે સંભવિતતા તથા વિચારસમતોલન કથળ્યાનું ફરિયાદ-કારણ પણ નોંધવાનું રહેશે.

આ રચનાઓના સર્વગ્રાહી વિલોકન પરથી મુખ્ય તાત્પર્ય તારવવાનું રહેશે તે આ કે, છેક અપરિચિત નાટયપ્રકાર વિશે પહેલી વાર હાથ અજમાવતી વેળા રસપ્રદ તેમ નવીન વિષયવૈવિધ્યનો મેળ ગોઠવવાનું પણ તેઓ ચૂકયા નથી. આ એકાંકી-વિષયો મારફત વિચારવા-આસ્વાદવા મળતાં પાત્ર-પ્રસંગ અને વસ્તુએકમની બુદ્ધિપરાયણ તથા વિચારપ્રેરક માવજતની અર્વાચીનતા એના સ્વાધ્યાયનું મુખ્ય આકર્ષણ ઠરશે. "આ નાટકોનું વાતાવરણ કર્તાના વ્યકિતત્વને લીધે અને દુનિયામાં ઊગતા નવા યુગના અંદર વાગતા ભણકારને લીધે, ન ભુલાય એવું"* બન્યું છે એવી મત-સંમતિ પણ આ સ્વાધ્યાય દ્વારા દાખવી શકાશે. આ એકાંકીસૃષ્ટિની 'ઇબસનતા' મુખ્યત્વે બુદ્ધિજીવી નાયકોના માનસ-બંધારણમાં તથા એ નિમિત્તે ઊપસી આવતી-આકર્ષક લાગતી પરંતુ અહીંતહીં અસ્પષ્ટ રહી જતી ભાવસૃષ્ટિ વિશે વર્તાઈ આવવાની. એકાંકીના સંક્ષિપ્ત ફલકમાં સજીવ ભલે નહિ, પરંતુ સુરેખ બની આવતા, કર્તાના લગભગ વિચારસંતાનો સમા નાયકોમાં બુદ્ધિવિલાસનાં અનિષ્ટ તથા બૌદ્ધિકતાનાં ઇષ્ટ એમ બંને નવાં વલણોનો જુદો જુદો આવિષ્કાર પણ જડી રહેવાનો. બટુભાઈનો વિચાર-ઝબકાર કે તાર્કિક કૌતુકમયતા ઝીલતાં પુરુષપાત્રો કરતાં તેમનાં સ્ત્રીપાત્રો મોહક લાગે છે તે એ નાયિકાઓની ચંચળતા તેમ તેજસ્વિતાના કારણે. ગાંગેયને અપવાદ રાખીએ તો, તેમનાં પુરુષપાત્રો બુદ્ધિનિષ્ઠ, નિર્વેદપરાયણ વા અંતર્મુખ જણાવાનાં; જ્યારે શૈવાલિનીને અપવાદ રાખતાં, તેમનાં સ્ત્રીપાત્રો બહિર્મુખ, લાગણીવિવશ, ત્યાગશીલ તથા ફનાખોર બનેલાં લાગશે. નર હો વા નારી, એના પિંડ-બંધારણ અર્થે કર્તાએ કામે લગાડી છે પોતાની ઉગ્ર વૈયક્તિકતા.

* શ્રી. વિ. ર. ત્રિવેદી; 'મત્સ્યગંધા અને બીજાં નાટકો', 'વિવેચના', પૃ. ૧૭૭.

નવો યુગપ્રભાવ ઝીલતાં આ પાત્રોના સ્વત્વ, સ્વાતંત્ર્ય, લજ્જાઅભાવ, સરળતા તથા વિનોદપ્રિયતાની વ્યકિતત્વલક્ષી સ્વભાવ-ખાસિયતો સહજ ઢબે વ્યકત થઈ છે 'ઇબસની સંવાદનું સ્મરણ કરાવતા' અને ગદ્યની કેટલીક તાજગી તથા ભાષાછટા દાખવતા વાર્તાલાપ દ્વારા અને એ નિમિત્તે પરોક્ષ રીતે પરિચય થતો રહે છે જીવન અંગે ગંભીરતાથી વિચારનાર અને વિચાર કરવાની ટેવ પાડનાર કર્તાનો. વેદના-વિનોદ, મનોગત, ઉચ્ચારણ તથા આચરણ એમ ઘણી રીતે સાહિત્યિક પરંપરાના નાટકથી નિરાળું પડી આવતું અને નવા બેસતા અર્વાચીન યુગનું પ્રતિનિધિત્વ દાખવતું જગત બટુભાઈએ સર્જ્યું ખરું, પરંતુ સાથે સાથે એકાંકી-વિશેષણથી અભિપ્રેત બની આવતી આકૃતિક સુશ્લિષ્ટતા તથા એ રીતે ઉપયુકત થતો વિશિષ્ટ આસ્વાદ સંતોષાવાનું એમની શૈલીમાં બન્યું નથી. એકાંકીબંધ અર્થે પ્રયોજાયેલા ઓછામાં ઓછા ત્રણ અને વધુમાં વધુ પાંચ પ્રવેશો ન તો છેક અનિવાર્ય છે ન તો સર્વથા નાટયોપકારક. મુખ્યત્વે રચનાવિધાનની સગવડ ખાતર, વસ્તુવિભાગ પ્રમાણે પ્રવેશયોજના તથા પ્રવેશકદનું નિયમન થતું રહ્યું હોવા છતાં, એકાંકીક્ષમ લાઘવ અંગે કેવળ દુર્લક્ષ સેવાયું છે એમ પણ નથી. ઊલટું, સુઘડ એકાંકી-કસબ તેમ જ સંઘટ્ટ નાટયતત્ત્વની બટુભાઈના એકાંકીવિધાન વિશે વર્તાતી ઊણપની કારણ-તપાસ વેળા પ્રસ્થાનકારને ફાળે આવતી કેટલીક મર્યાદા તથા કેટલીક ઈતર પ્રતિકૂળતાઓનું નિમિત્ત ગૌણ નહિ ઠરે. કેવળ પાંચ વર્ષ દરમિયાનના તેમના પહેલ-પ્રયાસ દ્વારા સિદ્ધ-સફળ યથાર્થનામી એકાંકી ભલે ન ઊતર્યાં, છતાં તેમની ટૂંકી કારકિર્દીને યશસ્વી ગણવા વિશે મતફેર નોંધાતો નથી તે એ કારણસર કે નવા નાટયોન્મેષની ઊગત દાખવવા ઉપરાંત, તેમણે આ પશ્ચિમી લઘુનાટકને લેખકપ્રિય-વાચકપ્રિય બનાવી શકવાની નિષ્ઠા દાખવી તથા વિચારપ્રેરક નાટિકાઓ દ્વારા પ્રાકૃત મનોરંજકતા તેમ જ શિષ્ટ ઉદ્‌બોધકતાનો રસ્તા-ટાળો કરી, બૌદ્ધિક ગાંભીર્યના વસ્તુનિક્ષેપ વડે તથા એવું મનોજગત વ્યકત કરતી સુવાચ્ય ગદ્યલઢણ વડે ગુજરાતી નાટકને અર્થગર્ભ અને પાઠય નાટકની એક મનોરમ કેડીએ વાળી લઈ-દોરી જઈ નીરસ બનતી આવતી ગુજરાતી નાટયશૈલી અંગે નવો પ્રાણસંચાર કરી આપનારી રસપ્રદ પરંપરાનો સમર્થ શૈલી-નિર્દેશ કર્યો જાણે.

બટુભાઈ તથા યશવંત પંડયાની પ્રવૃત્તિ અંગે કોઈ સામ્ય શોધવાનું હોય તો તે તેમની અપૂરતી-અધૂરી જણાતી નાટય-કારકિર્દી અંગેનું. પોતાની સર્જનાત્મક સિસૃક્ષાની વાટ-ખરચી બટુભાઈએ જાણે અડધા દશકાની સાહિત્ય-યાત્રામાં જ ઉત્કટ રીતે વાપરી, તો યશવંત પંડયાએ એમની કૌતુકપ્રિયતાનો લીલા-વિસ્તાર કેવળ એક દશકા પૂરતો દેખાડયો. આવો કસમયનો અને વણધાર્યો કલમ-સંન્યાસ ન આવી પડયો હોત તો બંને

પ્રસ્થાનકારોની કેળવાતી આવતી શૈલી-હથોટી દ્વારા ગુજરાતીમાં એકાંકીનો શિલાન્યાસ વધુ સુદૃઢ રીતે થાત એવો આશ્વાસક તર્ક કરવા કરતાં, ગુજરાતી સાહિત્ય તથા જીવનની કેટલીક સંક્રમક અવસ્થાનો ચિતાર દેખાડતી બંનેની નાટયરચનાઓનો એકસાથે સ્વાધ્યાય કરવાનું વધારે અર્થસાધક ઠરવાનું. મુનશી-નામે ઓળખાતા આ યુગમાં ઈબસન, શૉ, વાઈલ્ડ તથા ગાલ્સવર્ધી જેવા અગ્રણી પાશ્ચાત્ય નાટયકારોની પ્રણાલિકાભંજક વિચારસરણી તથા કટાક્ષલક્ષી વાગ્છટા દ્વારા ગુજરાતી નાટયસાહિત્યમાં ભલે નાનો, પણ નિર્ણાયક વહેણપલટો થતો આવ્યો તેનો અસંદિગ્ધ અને વિલક્ષણ આવિષ્કાર શોધતી વેળા નામોલ્લેખ કરવાનો રહેશે યશવંત પંડયાનો. અલબત્ત, ચાલુ સદીની પ્રથમ પચીસીના ઉત્તરાર્ધમાં લખાયેલાં એકાંકીઓને બીજી પચીસીના પ્રારંભમાં ગ્રંથસ્થ થવાનો લાભ મળ્યો એટલે તેમની એકાંકીપ્રવૃત્તિની જોઈતી નોંધ ન લેવાઈ હોય વા ઉપેક્ષા થઈ હોય એમ લાગે ખરું. પરંતુ, જેમ ઉપરાઉપરી લખાયેલી બટુભાઈની રચનાઓને તાત્કાલિક સંગૃહીત થવાનો વિશેષ લાભ સાંપડયો, તેમ યશવંત પંડયાની રચનાઓને ગ્રંથસ્થ થતાં પૂર્વે રંગભૂમિના દીવા દેખવાનો એક વિશિષ્ટ યોગ અવશ્ય મળી આવ્યો—એ વિગત નોંધ તેમની લખાવટ પેટે તેમ વધતા જતા અભિનય—શોખ અને નિવેતન કલાશોખીન પ્રવૃત્તિ અંગે પણ મહત્ત્વની ઠરે.

પ્રવૃત્તિ-પ્રારંભ વેળા લખાયેલાં એકાંકીના છેલ્લા પ્રગટતા સંગ્રહ 'શરતના ઘોડા' (૧૯૪૩)ના 'નાટકો, ભજવાય એવાં અને ભજવાયેલાં' અહીં પ્રથમ તપાસવાનાં રહેશે. જગતપ્રસાદ જેવા નમૂના-પાત્ર નિમિત્તે અને 'વિવેચિકા' તે સારિકા જેવા કાર્યસાધક પાત્ર દ્વારા સાહિત્ય-જગતની આત્મશ્લાઘા તેમ જ કીર્તિલોલુપતાની લક્ષ્યવેધક ઠેકડી ઉડાવતા 'ઝાંઝવા'માં વિષય તેમ નિરૂપણની નવીનતા છતાં એકાંકી-અંતે પ્રયોજાયેલી ચમત્કૃતિ આજના વાચકને છેક નવી કે અનપેક્ષિત ન લાગે એમ બને, પરંતુ એકાંકી-વિધાનમાં વિષયસ્ફોટન અર્થે આવી તરકીબ પ્રયોજવામાં મૂળે તો તેમની તદ્‌વિષયક શૈલી-સૂઝ લક્ષમાં લેવાની રહેશે. અલબત્ત, 'ગુજરાતનું પહેલું એકાંકી'* તરીકેનું વિશેષણ-બિરદ આપતી વેળા મુખ્ય નોંધ લેવાની રહેશે તેના એકસ્થલાંકી-એકપ્રવેશી આયોજનની. સુરેખ વસ્તુ-એકમ, સ્વલ્પ પાત્રો તથા એકાંકી-ઉચિત સળંગસૂત્રતા દ્વારા આકૃતિક સુઘડતા ઊપસી આવી છે એમાં પ્રારંભથી ઘડાયેલી જણાતી સંવાદબાનીનો ફાળો પણ ટાંકવો રહ્યો. ત્રણ પ્રવેશી 'સમાજસેવક'માં કટાક્ષલક્ષી નિરૂપણપદ્ધતિ પૂર્વવત્ ગણાય પરંતુ વિષયક્ષેત્રની સાથે વસ્તુવિભાજનની પદ્ધતિ બદલાઈ જણાય છે. સમાજસેવાના નામે આચરાતી શોષણખોરી તથા ધોળીલૂંટની વિષયમાવજતમાં 'ઝાંઝવા' જેવી સુગ્રથિતતાની

* શ્રી. ચુનીલાલ મડિયા; "શ્રેષ્ઠ નાટિકાઓ' (૧૯૫૩); પૃ. ૧.

ઊણપ આ કારણે વર્તાશે ખરી, પણ કટાક્ષલક્ષી સંવાદછટાની સહજસિદ્ધ ફાવટથી તીવ્ર બનેલી વ્યંગ્ય-વક્રોક્તિની સચોટતા નિમિત્તે સુવાચ્યતાનો બદલો મળ્યાની અને કર્તાનું તદ્‌વિષયક શૈલી-સાતત્ય જળવાયાની નોંધ કરી શકાશે. વસ્તુ-પથારની દષ્ટિએ સૌથી દીર્ઘ રચના તે શીર્ષકદા 'શરતના ઘોડા'. સામાજિક પ્રતિષ્ઠાની મૃગતૃષ્ણાવત્ સાઠમારીનું આ રસપ્રદ કટાક્ષચિત્ર વસ્તુતઃ બે છૂટક પ્રસંગચિત્રોનું સંકલન હોઈ, એકાંકી-અપેક્ષિત સુગ્રથિતતા વા અસરકારકતા નોંધવાને બદલે એની શૈલી-ખાસિયત પેટે સંવાદ-ચાતુર્ય તથા ડૉ. અતુલની સુધારા-આગ્રહી ઉક્તિઓ નિમિત્તે વ્યક્ત થતું કર્તાનું સ્વમત-સમર્થન તારવી આપવાનું રહેશે. વિશ્વનિયંતાના વહીવટની જવાબદારી માથે લઈ બેસતા રજવાડી બાપુની બુદ્ધિહીનતાના અપ્રચલિત વિષયમાંથી પણ માર્મિક હાસ્ય ઉપજાવી આપતું 'પ્રભુના પ્રતિનિધિ', 'શરતના ઘોડા' જેમ રંગભૂમિ-સન્માન પામે એમાં પાત્ર-પ્રસંગનું પરસ્પર હાસ્યોપકારક સંકલન મુખ્ય કારણ હોવું જોઈએ. ત્રણ દશ્યની પ્રસ્તુત રચનામાં ચાલકપાત્ર જેવા કારભારી નિમિત્તે, હાજીહા દ્વારા મુખ્ય પાત્રના દંભ-ડોળ પોષતાં રહેતાં વિહારી ('ઝાંઝવા'), સૂરસાગર ('સમાજસેવક') તથા ચન્દન ('શરતના ઘોડા') જેવાં પાત્રોના આયોજનની પરંપરા આ પૂર્વેની આ ત્રણ રચનાઓ જેમ જ જળવાઈ આવી છે, જ્યારે પોતાના સ્પષ્ટવક્તૃત્વ દ્વારા કેન્દ્રવર્તી પાત્રની આડંબરવૃત્તિનો નાટ્યસ્ફોટ પ્રયોજી આપતાં, તે તે કૃતિનાં સારિકા, નિખિલ તથા ડૉ. અતુલ જેવાં પાત્રની ગેરહાજરી આમાં સૂચક ગણાય, કેમ કે એવા કાર્યસાધક પાત્રના અભાવ છતાં, બાપુશાહીની પોકળતા બાપુની ખુદની બેવકૂફી દ્વારા નાટ્યસ્ફ ુટ થઈ આવે એવા હાસ્યોત્પાદક વસ્તુનિયોજનમાં મૂળ તો ઉપહાસની લક્ષ્યવેધકતા સિદ્ધ થઈ કહેવાય.

આછી પાત્રસૃષ્ટિ અને સરળ દશ્યયોજના ઉપરાંત તેમની આ રચનાઓની સદ્ય રંગભૂમિ-રજૂઆત અંગે એક આ પણ મુખ્ય આકર્ષણ હશે—કટાક્ષ, વ્યંગ્ય, વિનોદ તથા વક્રોક્તિ વડે વાચિક અભિનયની શક્યતા-સુગમતા વધારતી શબ્દચાતુરી અને નાટ્યક્ષમ વાગ્છટા, સાંપ્રત જીવનના વિવિધ વર્ગનાં નમૂના-પાત્રો જેવા સમાજસેવક, સાહિત્યકાર, સમાજશિરોમણિ અને વહીવટકર્તા દ્વારા જે તે વર્ગનું ડોળઘાલુપણું હળવી અર્થસાધકતાથી ઉઘાડું પાડવામાં પંડ્યાને, પહેલ કરતા હોવા છતાં આશાસ્પદ સફળતા સાંપડી છે તે આ શૈલી-ઉપાદાન નિમિત્તે જ.

પ્રથમ સંગ્રહથી ઊલટું બીજા 'રસજીવન' (૧૯૩૬)માં રજૂ થયાં છે ચાર 'નાટકો, ન ભજવાય તેવાં.' પ્રણય-તરકીબ અંગેની કેવળ પરિસ્થિતિ-નિર્ભર અને ત્રણ દશ્યમાં વહેંચાયેલી નાટિકા તે 'ઉંચા અમારા ઉડવાં'માં યુવાનમાનસની ઉલ્લાસી, મિજાજી, મશ્કરીપૂર્ણ રસિક અને દિલચોર લાક્ષણિકતાનો પરિચય કરાવતા કરાવતા કર્તા ખુદ

વાતે વળગી ગયા છે જાણે. એમાં સંવાદબાનીની તેમની ફાવટ નિમિત્ત બને એ અકુદરતી ન ગણાય; વળી, સંગ્રહની વિશિષ્ટતા તરીકે પણ મુખ્ય નોંધ કરવાની રહેશે તે આ વાર્તાલાપ કળાની હથોટીની. સ્નેહસંબંધની વિકૃતિનું કારણ બનતા લગ્નવ્યવહારને બદલે ઉષ્માભરી મૈત્રીના પ્રણયોપચારની ઝંખના દાખવતી ચાર દશ્યની બીજી રચના 'રસજીવન' માં એ સંવાદ-આકર્ષણ મોળું પડયું હોઇ એની થોડીક રસપ્રદતા અંગે પ્રિયતમની કેટલીક ઉક્તિઓ નિમિત્તે વાંચવા મળતી કર્તાનાં યુવકસહજ મનોભાવો-મંતવ્યોની સ્પષ્ટ-અસ્પષ્ટ અભિવ્યક્તિ નોંધવાની રહેશે. લગ્નજીવનની મુગ્ધ અનિશ્ચિતતા તેમ જ પ્રણયજીવનની અજ્ઞાત ઝંખના અંગેની યુવાન મનની દોલાયમાન સ્થિતિનું રસિક તથા સુવાચ્ય શબ્દચિત્ર આલેખતા 'ઓળખના અંતરાય' માં પાત્રોને સ્થળમાં હરતાંફરતાં રાખવાની સગવડ-સૂઝ દ્વારા દશ્યયોજના ટાળવાની નવીનતા પ્રયોજાઈ છે જાણે. આ ત્રણ રચનાઓ કરતાં 'જળકમળ'ની દ્વિવિધ વિશેષતા તે ઉત્તેજક-કામુક વાતાવરણમાં અલિપ્ત રહેતા યુવકમાનસના નવા-સ્વસ્થ પાસાનું વિષયાલેખન અને આ સંગ્રહમાં પહેલી વાર જોવા મળતું એકાંકી-નિયોજન.

પુખ્ત, પ્રૌઢ તથા રીઢાં પાત્રોની દાંભિકતા, લોલુપતા તથા આત્મવંચના જેવી સ્વભાવ-ખાસિયતોની નાટિકા-સૃષ્ટિ તે 'શરતના ઘોડા'ની; યુવાન, મુગ્ધ તથા ઉત્સાહી પાત્રોની રસિકતા, સરળ :: તથા સ્નેહઝંખનાના ભાવ-વૈવિધ્યની સૃષ્ટિ તે 'રસજીવન'ની. પંડયાના બંને નાટિકા-સંગ્રહો અંગેનો સ્પષ્ટ તફાવત કેવળ સામગ્રી પૂરતો છે એમ નથી. સાંપ્રત સમાજસ્થિતિની વિચાર-વિવરણ અંગેની અવલોકન-સામગ્રી વિશે વ્યંગ-કટાક્ષની સચોટતા અને હેતુલક્ષી અર્થસાધકતા પ્રથમમાં તો, કૉલેજજીવનના 'જોયેલા-જાણેલા-માણેલા' પ્રસંગોની અનુભવ-સામગ્રી વિશે ઉલ્લાસ-વિનોદની હળવાશ તથા યુવાનજીવો-યૌવનજગતની રસલક્ષિતા બીજામાં જળવાઇ આવી છે—એમાં વસ્તુ-વાતાવરણ તથા વલણના તફાવત સાથે સામગ્રી-શૈલીનું કેટલુંક ઔચિત્ય પણ જોવાય. 'ભજવી શકાય તેવા' અને 'ન ભજવાય તેવાં' એવી કર્તાએ જાતે કરાવેલી અસંદિગ્ધ ઓળખાણ* પછી બંને સંગ્રહોની એકાંકી-આકારની

* જુઓ 'રસજીવન' અંગેનો કર્તા-મત: "નાટકના રૂપમાં રજૂ કર્યા છે: પણ એ પ્રસંગો જ છે. એટલે કોઇને આ નાટકો ન લાગે તો તેની સામે આપણે તકરાર નથી. રંગભૂમિ ઉપરના રાજા નાતેજાતે બ્રાહ્મણ હોય કે શુદ્ર હોય તોય પ્રસંગ પૂરતા જેમ ક્ષત્રિય મનાય છે તેમ અન્ય કોઇ આને નાટકો મનાવે તો તેની સામે પણ આપણે તકરાર નથી. એટલા ખાતર તો સમાધાનીવાળાં વિશેષણો વળગાડયાં છે: નાટકો, ન ભજવાય એવાં." ('પ્રેમના પ્રયોગો'). નાટકના રૂપમાં ભલે, પણ નાટક નહિ અને તખતાલાયક તો નહિ જ નહિ એવી, પોતે લખ્યું તે તો નાટક અને વળી અભિનય-યોગ્ય તો ખરું જ એ ગ્રંથિથી છેક ઊલટા પ્રકારની, નવીનોની આ નિખાલસતા અર્વાચીન નાટકનું એક સૂચક વલણ ઠરવાનું.

નાટિકાઓના આયોજન વિશે તફાવત શોધવા કોઇ પ્રયત્ન કરવાની જરૂર રહેશે નહિ. 'શરતના ઘોડા'ની એકાંકી-કાકાની રચનાઓની સરળ દૃશ્ય-સજાવટ અને અભિનયસુલભતા, એ રચનાઓ લખાતાવાર ચકાસાઇ ન હોત તો પણ અસ્પષ્ટ રહેત નહિ. જ્યારે "ઉંચા અમારાં ઉડવાં'ની અગાસી, એનું આકાશ, એના પતંગ ને પેચ; 'રસજીવન'ની દોડતી ટ્રેન ને એનાં સ્ટેશન; 'ઓળખનાં અંતરાય'ની ઘોડાગાડી અને એની થકી આવતાં અનેક જોવાનાં સંભારવાનાં સ્થળો; 'જળકમળ'ની એવડી રાત આમાંનું કશુંય તે તખ્તા ઉપર ઉતારાય એવું નથી ને નથી જ."* પંડયાએ આમ જાણે નાટિકા-બંધમાં સ્થળ-કાળમાં વહેતું-વિસ્તરતું નવલિકા ઢબનું ઘટનાતત્ત્વ બંધબેસાડયું કહેવાય!

ચાર નાટિકાના ત્રીજા સંગ્રહ 'મદનમંદિર' (૧૯૩૧) માં વિષય-વસ્તુ અંગે સ્થળ-કાળ તેમ જ પાત્રો પુરાણનાં છે એ તેની નવીનતા, પરંતુ એથીય વિશેષ આકર્ષક અને રસપ્રદ છે એમાં ઉપયુકત થયેલા નાટયકારના હેતુ તથા ધ્વનિની અર્વાચીનતા. સમકાલીન પાત્રોની દાંભિકતા પરત્વે કટાક્ષ કરતાં કર્તા પુરાણકાલીન પૂજ્ય પાત્રોના દેવાંશી અંચળાને ચીરે એ કેવળ કુદરતી લાગવાનું, તો 'રસજીવન'નો મનમોજી યુવક વર્ષોથી મંદિરમાં આરાધ્ય બની બેઠેલા, ગંભીર મુખમુદ્રા ધરાવતા દેવાધિદેવોનાં ચારિત્ર્ય-સ્ખલન તપાસવા તત્પર બને એમાં પણ ન-જેવુંય વિસ્મય નહિ થાય. એટલે, 'શરતના ઘોડા' હો વા 'રસજીવન' વા 'મદનમંદિર'— પાત્ર-પ્રસંગના સામગ્રીફેર છતાં પંડયાનું તાત્ત્વિક વ્યકિતત્વ યથાવત્ જળવાયું કહેવાય તે આ:બુદ્ધિપૂત, આખાબોલું, નિર્ભીક અને અગંભીર.

'મદનમંદિર'માં નાટિકાવસ્તુ છે પૌરાણિક અને દૂરકાલીન પરંતુ એમાં વ્યકત થાય છે નવો જન્મેલો, પુખ્ત-પરિપકવ ન થયેલો અર્વાચીન સાશંક બુદ્ધિવાદ. "...કૃષ્ણ અને કુબ્જા, શંકર અને મોહિની, વિષ્ણુ અને વૃંદા, બ્રહ્મા અને સરસ્વતીના આ ચાર પ્રસંગોમાં જે બાબત બને છે, અથવા તો બનતી રહી જાય છે, તેનું કારણ કોણ છે?" એવો પ્રશ્ન પૂછી કર્તા જાતે જવાબ વાળે છે: "આ પૂજ્ય વ્યકિતઓ અંતે તો, મદનનાં રમકડાં જેવી હતી. મદને એમના ઉપર ધારી એવી, ધારી પળે અસર ઉપજાવી છે. એમને પોતાના પૂજકો બનાવી દેતાં એને વાર નથી લાગી. એટલે એક રીતે, આપણે જેના પૂજારી છીએ, એ જેના પૂજારી છે, એના મંદિરની આ લીલાઓ છે."† આમ, દેવી પાત્રોને માનુષી ઓપ ચઢાવી, તેમને જાતીય વાસનાથી પીડાતા બતાવી હાસ્યાસ્પદ સ્થિતિમાં મૂકવાની યુવકસહજ ચેષ્ટામાં પૂજ્યતાગ્રંથિવાળા માનસને ઉગ્ર આઘાત લાગવાનો સંભવ ખરો, પરંતુ સર્વશકિતશાળી તથા સર્વગુણ-

* 'પ્રેમના પ્રયોગો' (કર્તાની પ્રસ્તાવના).

† પ્રસ્તાવના; પૃ. ૧૦-૧૧.

શંપન્ન મનાતા આજના મંદિર-બિરાજ્યા દેવો તેમના પુરાણના સમયમાં, આજે તેમની પૂજા કરતા માનવવર્ગ જેવાં વિજાતીય આકર્ષણનો શિકાર બનેલાં સામાન્ય સ્ખલિત પાત્રો-માનવપાત્રો હતાં એવા કર્તાના મશ્કરીખોર સંકેત-સૂચનની અર્થક્ષમતા કે વ્યંગ્યની માર્મિકતાને આવા પ્રત્યાઘાત છતાં કોઈ બાધ આવ્યો જણાશે નહિ. બુદ્ધિ ચમકારની અભિવ્યકિત નિમિત્તે ખાસ લખાયેલી જણાતી આ રચનાઓમાં એકાંકીબંધના નાટ્યાકારનું અવલંબન બહુધા આકસ્મિક લાગવાનું; અલબત્ત, એકાંકી-ઉચિત સુગ્રથિતતા કે આકૃતિક સૌષ્ઠવની ખાસી ઊણપ છતાં એમાં સંક્રાંતિના દશકાનાં કથયિતવ્ય તથા કથનરીતિનું વિલક્ષણ પ્રતિનિધિત્વ જોવાશે તે તેમાં ઊભરાતી વિચારતાજગી, હળવી તાર્કિકતા તથા કટાક્ષલક્ષી અર્થસાધકતા બદલ.

પંડયાના એકાંકી-લેખનના ઉપલક્ષ્યમાં તેમનાં એકાંકી-બાંધાનાં બાળનાટકોનો પણ વિચાર કરી શકાય. 'ત્રિવેણી'ની ચાર નાટિકાઓ, 'ઘરદીવડી'ની ચાર નાટિકાઓ તથા નવું ઉમેરણ તે 'તેજછાયા', 'પરાજય' તથા 'ભટ્ટજીની આરતી' એ તમામનો એક સંગ્રહ તે 'યશવંત પંડયાનાં બાળનાટકો'. પાત્ર-પ્રસંગ અને માવજતની દષ્ટિએ 'ત્રિવેણી'ની ચાર લઘુ રચનાઓ બાળભોગ્ય લાગવાની, જ્યારે 'ઘરદીવડી' ની ચાર નાટિકાઓ વિશેષ તો બાળ-અભ્યાસી તથા વડીલવર્ગના માર્ગદર્શન માટે લખાઈ હોય એવી છાપને કર્તા-મતનું પણ સમર્થન મળી રહેવાનું.* આ પૂર્વેના સંગ્રહોની વ્યંગ્યલક્ષી તથા કટાક્ષસભર શૈલી, તદ્‌ગત હેતુગાંભીર્ય તેમ જ એમાં દષ્ટિગોચર થતા નાટ્યજગતથી ઘણી બધી રીતે જુદા પડતા પ્રસ્તુત સંગ્રહની રચનાઓ એકાંકીકસબના શૈલી-સંદર્ભમાં તપાસવાની રહેશે નહિ, પરંતુ બાળમાનસનો સમભાવપૂર્વક પરિચય કરાવતી તથા ભાઈ-બહેનનાં નિર્દોષ સ્નેહચિત્રો આલેખતી અને સાથેસાથે બાળભોગ્ય-શાળોપયોગી નાટકના ખેડાણ માટે લગભગ નમૂનારૂપ પ્રસ્થાન-પ્રયાસ દ્વારા સમયોચિત દિશાસૂચન કરી આપતી આ રચનાઓ તેના પોતાના વિશિષ્ટ અને ઓછા ખેડાતા વર્ગમાં મોખરાનું સ્થાન ભોગવશે ખરી. વળી એના આ બાળસહજ વાતાવરણની મનમોકળાશ, હળવાશ તથા રમતિયાળ શૈલી નિમિત્તે આવિષ્કાર પામતાં પંડયાનાં નિખાલસ તેમ વિનોદી વ્યકિતત્વ-પાસાંનો પરિચય કેળવવા ખાતર પણ એ વંચાતાં રહે એમ બને.

બટુભાઈ ઉમરવાડિયા તથા યશવંત પંડયાનો એકસાથે વિચાર કરતાં, પ્રેરકબળો તથા સામાજિક-સાહિત્યિક પ્રવાહો એકસરખાં હોવા છતાં, શૈલી-હથોટી તેમ જ માનસિક

* "એટલું તો વગર કહ્યે સમજાય એવું છે કે 'ત્રિવેણી' જેટલાં સરલ નાટકો આમાં નથી. એ પહેલું પગથિયું હતું; આ બીજું છે." પ્રસ્તાવના; પૃ. ૭.

વલણની અસામ્યતાના કારણે બંને પ્રસ્થાનકારોની નાટયપ્રવૃત્તિ વિશે કેટલોક તાત્ત્વિક તફાવત જડી રહેવાનો અને ગુજરાતી એકાંકીના આરંભ-ખેડાણ ટાણે એ ઓછો રસપ્રદ નહિ ઠરે. સ્વસ્થ, ચિંતનશીલ અને ગંભીર મનોવૃત્તિ તે બટુભાઈની; એમ એમની અનુભૂતિ તથા સંવેદનાની પરિપાટી પુખ્ત, વ્યાપક અને સઘન જણાવાની. જ્યારે યશવંત પંડયાની પ્રકૃતિ તે અગંભીર, મનસ્વી અને વિનોદપરાયણ એટલે તેમનાં અનુભવો-અવલોકનો યૌવનસહજ, રોમાંચકારી તથા ઉપલક લાગ્યાં કરે ખરાં. જીવન-વલણની ઉદાસીનતા, નિર્વેદ-પરાયણતા તથા અન્વેષણવૃત્તિ જડશે એકાંતિક-નિજાનંદી બટુભાઈ વિશે, તો પ્રવૃત્તિશોખીન અને રસિકજીવ પંડયાનું દષ્ટિબિંદુ યુયુત્સાયુકત, ઉલ્લાસી અને આલોચનાત્મક લાગવાનું. માનવસ્વભાવની કેટલીક વિચિત્રતાઓનો તાગ કાઢવા જીવનપ્રવાહના અંતસ્તલમાં બટુભાઈ ડૂબકી મારે છે તે મરજીવાની નિર્ભીક ખુમારીથી અને વિવિધ માનવ-વ્યવહારોની કૃત્રિમતા છતી કરવા જીવનવહેણની ઊછળતી સપાટી ઉપર પંડયા ચપળતાકુશળ છટા દાખવે છે તે તાલીમબદ્ધ તરવૈયાની. એમ બટુભાઈની લઘુરચનાઓમાં જીવનભાવોના ભાષ્યનો ગંભીર ચિરસ્થાયી આસ્વાદ અને પંડયાની નાટિકાઓમાં જીવનવ્યવહારની અગંભીર વિવેચનાનો રસપ્રદ ઉન્મેષ સાંપડયો કહેવાય. ઉમરવાડિયાની બહુવિધ પાત્રસૃષ્ટિ વ્યકિતત્વસભર, ચિંતનશોખીન, સંવેદનશીલ, અંતર્મુખી તથા મિતભાષી જણાવાની—એ રીતે એ કર્તાનાં માનસ-સંતાન પણ ગણાય. પંડયાનાં બહુધા એકવિધ તથા નમૂના ઢબનાં પાત્રો બહિર્મુખી તથા બહુબોલાં-બટકબોલાં લાગવાનાં અને એમાં તરત આગળ તરી આવશે તે પંડયાની પોતાની રમૂજવૃત્તિ તથા ઉલ્લાસપ્રિયતા. વિષાદ જીરવનારા-ઓછું બોલનારા, દ્વિધા અનુભવતા તથા જિંદગીની સમસ્યા માણતાં-બનાવતા બટુભાઈના પાત્રજીવોના ઉદ્દગારોમાં ભાવ-વિવિધતા તેમ લાગણીની ઉત્કટતા ઝિલાતી આવી છે, જ્યારે પંડયાનાં પીઢ અને ડોળઘાલુ અથવા યુવાન અને નિષ્કપટી પાત્રોની ઉકિતઓમાં વાગ્છટાનું વૈવિધ્ય તથા વાર્તાલાપની આકર્ષક-સુવાચ્ય સફાઈ ઊતરી આવી છે. પોતાનાં પ્રતિનિધિ નાયકપાત્રો જેવી નિર્લેપવૃત્તિને કારણે જ કદાચ બટુભાઈની લેખનપ્રવૃત્તિ વિશે રંગભૂમિ તથા રંગભૂમિ-પ્રયોજનની ઉપેક્ષા ડોકાઈ આવી હોય એમ બને. એ રીતે, પંડયાની નાટિકાઓની અભિનયસુગમતા અંગેનું મુખ્ય નિમિત્ત હશે તેમના અભિનયશોખીન નાટયપ્રવૃત્ત ઉલ્લાસ-રત સ્વભાવનું. સામગ્રી, સૃષ્ટિ તથા શૈલી અંગેના બંને સમકાલીનોના એકાંકીલેખન વિશેના અધિકતમ તફાવત છતાં સંવિધાન-સૌષ્ઠવ અંગે તેમના એકાંકીલેખન અંગે ઓછું અસામ્ય જોવા મળશે, કેમ કે એકાંકીવિધાન અંગેની, આદર્શ રચના-કુશળતા વા અર્થસાધકતા ઉભય પ્રયોગકારોના એકાંકી-પ્રયાસોમાં સિદ્ધ થઈ હોય એમ બન્યું જણાતું નથી.

સાળ

એકાંકી: પ્રથમ દશકો (૧૯૩૦–૧૯૪૦)

એકાંકી-આગમન પછીના દશકામાં બહુધા સામયિકોમાં તથા ક્રમશ: સંગ્રહોમાં, એકાંકીનું કેવળ લાઘવનું વિશેષણ સાચવતી અને ક્યારેક કેવળ સંવાદલેખનમાં અટવાતી-રાચતી રચનાઓનો જે ઢગલો ફાલ ઊતરતો થાય છે તે પરથી એમ લાગવાનું કે ગુજરાતીમાં નવશિક્ષિત સાહિત્યોત્સુક વર્ગે એકાંકીનું આરંભથી જ ઉમળકાભર્યું, કદાચ અત્યુત્સાહભર્યું સન્માન કર્યું જાણે. આ અંગેની રસપ્રદ હકીકત તે આ કે, ગુજરાતી-એકાંકીના પ્રારંભના દશકામાં, નવા નાટ્ય-અતિથિના હોંશભેર ઓવારણાં લેવામાં ઊગતા કવિઓએ ઊલટભેર ભાગ લીધો જણાય છે. આ કવિ-એકાંકીકારો* પૈકી શ્રીધરાણી તથા શ્રી ઉમાશંકર જોશીનો પ્રતિનિધિ તરીકે હવે પછીના પ્રકરણમાં સ્વતંત્ર ઉલ્લેખ કર્યો હોઈ, પ્રસ્થાનના દશકાથી અદ્યાપિપર્યંત કવિસહજ સૂઝ-શૈલી અનુસાર એકાંકીલેખન કરતા રહેલા શ્રી ઇન્દુલાલ ગાંધીના એકાંકી-પ્રયાસથી આરંભ કરી શકાય.

'નારાયણી અને બીજાં નાટકો' (૧૯૩૨)ની ત્રણ ત્રણ દશ્યોની ત્રણેય નાટિકાઓ મુખ્યત્વે પાત્રપ્રધાન કહેવાય. એ પૈકી પાત્રચિત્રણની વિશેષ સફળતા સાંપડી છે શીર્ષકદા નાયિકાના સાદ્યંત મૂંગા રહેતા પાત્રાલેખન અંગે. નિરુનો ગૃહત્યાગ તથા આત્મઘાત જેવી નાટ્ય-મહત્ત્વની ઘટના પત્ર દ્વારા આલેખી નેપથ્યે રાખવાની શૈલી એકાંકી-નિયોજન અંગે નોંધપાત્ર ઠરે. એ રીતે કેન્દ્રસ્થ રહેતા પાત્રના ચિત્રણ અંગે ઉપકારક નીવડતી નિર્ણાયક ઘટના બંનેમાં બીજા જ પ્રવેશમાં આલેખાઈ છે એ બાકીની બે રચનાઓ, નીચલા થરની વાસ્તવસૃષ્ટિ આલેખતી 'અપંગ માનવતા' તથા સ્રીસ્વભાવની વિવશતા નિરૂપતી 'ગોપીબાલા'ની વિશેષતા. ત્રણેની વિષયમાંડણી અંગે ઉપયુક્ત થયેલી, ખાસ સ્રીપાત્રો ભજવી શકે એવી સભાનતા તે તેની ત્રીજી શૈલી-લાક્ષણિકતા.§

ગ્રામીણ સૃષ્ટિનું તથા સ્રીપાત્રોનું ચિત્રણ કરવાની તેઓ વિશેષ ફાવટ દર્શાવે છે તે 'પલટાતાં તેજ અને બીજાં નાટકો' (૧૯૩૧)ની પાંચ લઘુ રચનાઓ દ્વારા. ઐતિહાસિક સામગ્રીની 'ચિરંતન પડછાયા' અને શહેરી સંસ્કૃતિના વસ્તુની 'પલટાતાં તેજ'માં વિષય-

* ચન્દ્રવદન મહેતા પણ એમાંના એક ગણાય; એ માટે જુઓ પૃ. ૨૨૮–૨૫૬

§ 'આ ત્રણે નાટકો મને તો સફળ સાહિત્યકૃતિઓ તરીકે દેખાય છે. પ્રજાજીવનને હચમચાવી નાખે એવી એ કૃતિઓ નથી એટલું તો ખરું જ.' 'હું કહું છું' (પ્રસ્તાવના).

પસંદગી તથા એકાંકી-માવજત એમ બંનેને સામાન્યતાની બાધા નડી જણાશે. અનિચ્છા-લગ્નમાં સબડતી નાયિકા પૂર્ણિમા ('ઊઘડતા ફૂલ જેવી') માટે વેદનાના વિકલ્પ તરીકે કવિજીવ આત્મઘાત અંગે પુરસ્કાર કરે એમાં જે અનુચિકરતા ઉપયુક્ત થાય છે તેનો જાણે બદલો વળે છે 'શાંત જ્વાલા'માં. એમાં, પતિથી તિરસ્કારાયેલી નારીનો કામુક લાભ ઉઠાવવા આવતા ગીગુભાને, પોતાના પિતાની ગેરહાજરીમાં બુદ્ધિપૂત દલીલોથી પરાજિત કરી અને પિતાની હાજરીમાં વિનયના ટાઢા ચાંપી, રડાવતી સમરતનું ચિંતાકર્ષક ચિત્રણ તેમની હથોટીનો નમૂનો ઠરે. પૈસા-પૈસા માટે માનવતાને છાંડતા વાણિયાના બીબાંઢાળ પાત્રાલેખના સ્થાને સક્રિય માનવતાથી ધબકતા પૂનમચંદના નવતર પાત્રચિત્રણ તથા મહેનત-કશ નારીની અસરકારક જીવનવેદના નિમિત્તે તેમ 'એકાંકી' વિશેષણને સાર્થ ઠરાવતા 'દર્શન' એટલે પ્રવેશ વિનાના વસ્તુનિયોજન બદલ 'સોના' સંગ્રહની કૃતિવિશેષ ગણાશે. તળપદી સંવાદબાની તથા ગીતપંક્તિઓ વડે વાતાવરણની રસાત્મકતા બહેલાવવાની આ રચના-ઓની ખાસિયત તેમના સમકાલીન શ્રી ઉમાશંકરની શૈલીવિશેષતાનું અવશ્ય સ્મરણ કરાવશે.

'અંધકાર વચ્ચે અને બીજાં નાટકો' (૧૯૩૭) તથા 'અપ્સરા અને બીજાં નાટકો' (૧૯૪૧)ની સંગૃહીત આવૃત્તિ તે 'ચિત્રાદેવી અને બીજાં નાટકો' (૧૯૪૮). નાટક ભજવાતું હોય એવા આયોજનવાળા એકમાત્ર 'અપરાજિતા'ના અપવાદ સિવાય, બાકીની લઘુ રચનાઓમાં એકાંકીક્ષમ સૌષ્ઠવ વા આસ્વાદની અપેક્ષા ભાગ્યે જ સંતોષાવાની. દંપતીજીવનની આંટીઘૂંટીના વિષય અંગેની 'મોતી વિનાની છીપ'ના રચનાવિધાનમાં તેજ-છાયાની ખૂબીઓનો લાભ લેવાનું વિચારાયું છે પરંતુ તેના દૃશ્યતત્ત્વમાં સંભવાસંભવ પરત્વે દુર્લક્ષ કરાયું જણાય છે. સ્ત્રીભીરુ પુરુષસ્વભાવની કટાક્ષિકા 'અપ્સરા' તથા સ્ત્રી-પુરુષ આકર્ષણની 'અજાણી મોહકતા'ની વસ્તુમાંડણી છે એકપ્રવેશી-એકાંકી, પરંતુ પ્રથમમાં શકુન્તલાલના મનોભાવના વર્ણનાત્મક નિરૂપણથી શિથિલતા તથા કૃત્રિમતા અને બીજી રચનામાં પ્રારંભિક કચાશ વર્તાય છે. 'અંધકાર વચ્ચે'ની નોરા ઢબની નારીના માનસિક કજોડા પરત્વેનો અણગમો દાખવતા ઉદ્‌ગારો તથા આધુનિક કેળવણીનું વૈફલ્ય સમજાવતા, પણ નાટિકાના આયોજનમાં કૃત્રિમ લાગતા, 'ઉત્ક્રાંતિને અજવાળે'ના 'ચાલો ગામડે'ની ભાવના દર્શાવતા 'સ્વગત'માં મૂળે તો કવિની આત્માભિવ્યક્તિ અને સાંપ્રત સંદર્ભ જોવાનો રહેશે. આ સઘળી રચનાઓ પૈકી, વિષય-નાવીન્ય તથા અંતિમ નાટ્યક્ષમતા નિમિત્તે વાચન-પરિશ્રમ સાર્થ થતો જણાતો હોય તો તે કેવળ 'અનામિકા'માં.

'આ જાતની લયબાંધણીનાં શુદ્ધ ગુજરાતી રૂપોવાળી નાટયરચનાઓમાં કદાચ આ પહેલો જ પ્રયત્ન ગણાશે'* એવો શકય નિર્દેશ કર્તાએ કર્યો છે 'ગોમતીચક્ર અને બીજાં નાટકો' (૧૯૪૪) અંગે. આ દશ§ બાળનાટિકાઓના ઝૂમખાની કલ્પનાસૃષ્ટિ ફૂલો, ઋતુઓ, કુદરતી બનાવો, કુદરતનાં પાત્રો-પદાર્થો ઉપરાંત સરલ –સુગેય અને ભાવવાહી ગીતનિયોજન વડે બાળસુલભ અવશ્ય બનાવાઈ છે, પરંતુ ભારેખમ સંવાદો તથા અસુગમ ધ્વનિ વા રૂપક આ અગંભીર ભાવસૃષ્ટિમાં અપ્રતીતિકર લાગવાનાં. વળી, રમણલાલ વ. દેસાઈની નાટયરચનાઓને મળતું આવતું અસંભવ દશ્યતત્ત્વ બાળકો સન્મુખની રજૂઆત અંગેનું તેનું મહત્ત્વનું પ્રયોજન બહુધા સિદ્ધ થવા નહિ દે. બહુધા પાઠય-રસની વિશેષતા દાખવતી આ ગીતરચનાઓના અક્ષર પાડવા--ગોઠવવામાં નામની નાટયાકૃતિ નિમિત્તે મુખ્યત્વે કવિજીવે જ સ્વૈરવિહાર આદર્યો કહેવાય.

'પથ્થરનાં પારેવાં' (૧૯૪૭) તે ઈન્દુલાલ ગાંધીનો આખરી નાટિકાસંગ્રહ. ચિત્રગૃહની નવતર પ્રશ્ચાદ્ભૂમિકામાં ગોઠવાયેલી શીર્ષકદા રચનામાં કલાવૃત્તિ-પ્રવૃત્તિ પરત્વેની સમાજની દંભવૃત્તિ એકસ્થલાંકી યોજના દ્વારા અસરકારક રીતે વ્યકત કરાઈ છે. મુગ્ધ પ્રણયની નિષ્ફળતા તથા તે અંગેનો જીવનપલટો આલેખતા 'અભિશાપ' કરતાં, શુદ્ધ પ્રણયનું કારુણ્ય દાખવતું, ચંદનના પ્રતીક વડે એ વિષયભાવ બહેલાવતું અને નાટયચોટ જમાવતું 'રાણી અને કઠિયારો' તેમાંની હૃદયસ્પર્શિતા નિમિત્તે કવિની તદ્‌વિષયક હથોટીનું સૂચક ગણાશે. પરંતુ તેમનું યશદા એકાંકી તે બાપુશાહીની તુંડમિજાજી તથા ન્યાયતંત્રની અરાજકતાની હાસ્યાસ્પદતા દાખવતું 'પગરખાંનો પાળિયો'. અભિનયશોખીનોની પ્રવૃત્તિ અર્થે અવારનવાર ઉપયોગી નીવડતા આવેલા આ અભિનેય એકાંકી પ્રહસનમાં કવિએ નાટયોપકારક પરિસ્થિતિ વ્યંગ--કટાક્ષ-વક્રોકિતના સમન્વયી ઉપાદાન વડે હાસ્યોત્પાદક રીતે બહેલાવી અર્થસાધક વિષયસ્ફોટન સાધી બતાવ્યું છે. એ પ્રમાણે, દર્શનફેર-સ્થળફેરના વસ્તુનિયોજન છતાં, અનાથ તથા કલ્પનાશીલ ગભરુ બાળાની ભ્રાતૃપ્રેમની ઉત્કટ ઝંખના અને તજ્જન્ય કરુણતા નિમિત્તે એકાંકીક્ષમ અર્થસાધકતા તેમ આસ્વાદ શૈલી-સિદ્ધ કરી આપતી 'સંધ્યાની આરતી' સંગ્રહની કૃતિવિશેષ વા એકાંકીકસબ અંગે તેમની પ્રતિનિધિ રચના ઠરે એમ બને. વસ્તુની પરિપકવ અવસ્થાએ એકાંકી-ઉચિત ઉદ્‌ઘાટન, સુઘડ રચનાવિધાન તથા ઉત્કટ ભાવાવેશ ઝીલતી દર્દ વ્યકત કરતી સંવાદબાનીથી ઉપયુકત થતી વિષાદલક્ષી હૃદયસ્પર્શિતા 'પગરખાંનો પાળિયો'-ની પ્રહસનલક્ષી અસરકારકતા સાથે સરખાવી લેવાથી ઈન્દુલાલના નાટયકસબનો કયાસ

---

* 'હું કહું છું' (પ્રસ્તાવના). ['વાદળનાં મોતી', 'ગીતવર્ષા', 'તપશોનીજી' તથા 'અશોક',

§ 'ગોમતીચક્ર' ઉપરાંત 'પરિશોધ' 'રાતરાણી', 'પ્રેમનું આગમન', 'આશા ભરેલી', 'ગીતરાણી']

મળી શકશે ખરો. વળી, એકાંકી-આવશ્યક વિષય-પસંદગી અંગેની કવિમૂંઝવણ પણ આમાંથી જડી રહેશે. એકાંકીના બાહ્યાકારમાં પ્રયોજાયેલું કાવ્યોચિત વિષયસામગ્રીનું 'કાર્તિકેય' અથવા ટૂંકી વાર્તાને માફક આવે તેવા વસ્તુનું પાંચ-પ્રવેશી 'પ્રજ્ઞા' તે આના નમૂના. આથી ઊલટું, ત્રણ પ્રવેશ અને એક-સ્થળનું નાટિકાનિયોજન ધરાવતા 'વરાળનાં ફૂલ'માં વસ્તુની સામાન્યતા છતાં, પ્રતીક તેમ પાત્રભેદ દ્વારા નાટયમયતા ઉપસાવી શકાઈ છે. 'સજીવન કરુણા'ની વિશેષતા તે તેનું પૌરાણિક કથાવસ્તુ તથા કેમ જાણે વિષય-ઔચિત્ય પેટે પ્રયોજાયેલાં સૂત્રધાર-નટીનાં પાત્રો અને સંસ્કૃત ઢબનો પ્રસ્તાવના-પ્રારંભ. પરંતુ કવિની પ્રયોગશીલ તથા રચનાશોખીન મનોવૃત્તિ જોવા-આસ્વાદવા મળવાની 'પંકજમાલા'માં. નાટયપ્રયોગ પૂર્વેની અદાકારપાત્રોની મનઃસ્થિતિ તથા તન્મયતા દાખવતું આ એકાંકીમાં આલેખાયેલું રંગભૂમિનું નેપથ્ય-ચિત્ર અર્વાચીન રુચિને વિશેષ આકર્ષશે.

આ પાંચ-સંગ્રહ જેટલી (સંગ્રહશીર્ષકમાં 'નાટકો' તરીકે ઓળખાવાયેલી) રચનાઓમાં ઈન્દુલાલ ગાંધી નાટિકાવિષયના નિયોજન અંગે બહુધા પ્રવેશવિભાજન પ્રયોજવાની નાટયરીતિ અપનાવે છે તે જાણે પ્રસ્થાનકારોની પ્રણાલિકાનું જ અનુસંધાન; પરંતુ આવું પરંપરા-સાતત્ય બટુભાઈ જેવી વિચારગર્ભ-ગંભીર વિષયપસંદગી દ્વારા અથવા યશવંત પંડયા જેવી હળવી--કટાક્ષલક્ષી વા સાભિનય વસ્તુમાવજત દ્વારા પણ જળવાયું છે એમ નથી. અલબત્ત, બદલામાં તેમણે ઉમાશંકરની જેમ ગ્રામીણજીવનના નીચલા થરનાં વસ્તુ-વાતાવરણ તથા વાણીના વૈવિધ્ય વડે નાટિકાઓમાં ભાવસૃષ્ટિ તેમ જ ભાષાછટાની વાસ્તવ-લક્ષિતા ઉતારવાનો પ્રયાસ કર્યો અને સાથેસાથે કવિતોચિત સામગ્રી વડે લઘુનાટિકાની રસલક્ષિતા બહેલાવવાનો આયાસ આદર્યો એ તેમના લાંબા ગાળા દરમિયાનના નાટયલેખનની નોંધપાત્ર બાબત ગણાશે. પરંતુ આ નાટયપુરુષાર્થ નિમિત્તે તેમની એકાંકીવિષયક સૂઝ તથા શૈલી સુઘડ કે પરિપકવ થતી આવે છે એમ તો બન્યું નથી. ઊલટું, ઘણી વાર અભિવ્યકિત-ઔત્સુકય નિમિત્તે એકાંકી-અનુચિત વિષયસામગ્રી પણ 'દર્શન' ('પ્રવેશ' અંગેનો કવિ--પર્યાય) તથા સંવાદની સહાય વડે નાટિકાના બાહ્યાકારમાં અવતરતી રહે છે. નાટયબંધમાં ગીતમયતા વા કાવ્યરીતિનો વિનિયોગ ગોઠવવાનો પ્રમાણમાં નવતર લાગતો કવિનો શૈલી-વિષયક અખતરો પ્રસ્થાનમૂલક ઠરે એવો વ્યકિતત્વદ્યોતક વા રસોત્પાદક સિદ્ધ થયો જણાશે નહિ. વળી 'હું કહું છું'* કહીને વ્યકત કરાયેલી રંગભૂમિસમાનતા તથા કયારેક અર્વાચીન લાગતી નાટયદષ્ટિ, બહુધા બને છે તેમ તેમના પોતાના નાટયવિધાન વિશે સાવ-

---

*. એક જ નામની સઘળા સંગ્રહની પ્રસ્તાવના.

આછોતરી અને અહીંતહીં જ વ્યકત થઈ હોવાથી આ પચીસેક કૃતિઓમાં અભિનય પ્રવૃત્તિના પ્રોત્સાહનનું નિમિત્ત પણ ન-જેવું જળવાયું કહેવાય.

ઈન્દુલાલનો પ્રથમ સંગ્રહ પ્રગટ થયો એ વર્ષે એ ક્ષેત્રે પ્રથમ સંગ્રહ વડે પ્રવેશ કરતા બીજા નાટ્યકાર તે ગજેન્દ્ર લાલશંકર પંડ્યા. 'વકીલાત', 'ફોઈબા' તથા 'મથુરીઓ' એ 'ત્રણ નાટકો' (૧૯૩૨)માં સાહિત્યિક ગુણવત્તાની ઘણી ઊણપ સાલવાની; એમાં આશ્વાસન હોય તો એટલું કે બાળલગ્નનાં અનિષ્ટ દર્શાવતું સાત-પ્રવેશી 'એકાંકી' 'મધુનાં લગ્ન'§ તખતાનુકૂળ નાટકોની ખેંચના સમયમાં તાત્કાલિક ઉપકારક નીવડ્યું હતું. ક્યાંક સંવાદ-લખાવટ તથા રચનાવિધાન પરત્વે, બીજા સમકાલીન પંડ્યાની શૈલીના સંસ્કારે ઝિલાયા હોય એમ અનુમાન કરવાનો આધાર આ નાટિકાઓમાં મળી રહેશે ખરો.

'ભજવવાના હેતુથી જ લખાયેલાં' 'કિસ્મતનો સિતારો', 'દિક્પાલ', અક્કલનો ચમત્કાર' (૧૯૩૪)ના બીજા સંગ્રહની આ ત્રણ રચનાઓ પૈકી તખતાલાયક સામાજિક એકાંકી-પ્રહસન તરીકે 'અક્કલનો ચમત્કાર' નોંધપાત્ર ગણાશે. આમ, સમકાલીન સમાજજીવનનાં પાત્રો-ચિત્રો, બહુધા હળવી માવજત તથા તખતા-દષ્ટિનું વર્ચસ જેવી ખાસિયતોથી રંગભૂમિ-પ્રવૃત્તિને ઉપયોગી નીવડેલી તેમની ટૂંકા ગાળાની કલમપ્રવૃત્તિ તાત્ત્વિક રીતે ઈન્દુલાલના નાટિકાલેખનથી જુદી જણાવાની.

રમણ ન. વકીલનાં 'ત્રણ નાટકો' (૧૯૩૪) અંગે પણ મુખ્ય નિમિત્ત મળ્યું છે નવા અભિનય ઉત્સાહ તથા નાટ્યશોખ અંગેનું.* કવિમાનસની આદર્શઘેલછાનું દ્વિપ્રવેશી 'પેટના ખાડા', કૉલેજિયન યુવકમાનસની ભાવનામયતાના વિસંવાદનું 'ભાવનાની ભ્રાંતિ' તથા રૂઢિચુસ્ત-ધર્મનિષ્ઠ માનસને આંચકો આપતું બાળલગ્ન-નિષેધક 'ભવ સુધારવા' એમ સમાજજીવનની ત્રણે રચનાઓની ખાસિયતો આટલી—સ્રીપાત્રો વિનાનું વસ્તુ, પાત્ર-પ્રસંગની હાસ્યોત્પાદક માવજત, સરળ સંનિવેશ તેમ જ અભિનયસુગમતા; એટલે એમાં સાહિત્યિક ગુણવત્તાની વા અર્થસાધક પ્રહસનક્ષમતાની ઊણપ સાલે ભલે, પરંતુ અભિનય-

---

§ ૧૯૩૦.

* કૃતિના નાટ્યવિધાન અંગે રંગભૂમિ-મર્યાદા તથા પ્રેક્ષકરુચિનો સ્વીકાર થતો આવે એ નવું વલણ નોંધવાનું રહેશે:'...મ્હારે સમય અને સ્થળ, અભિનેતાઓ, પ્રેક્ષકવર્ગ અને પ્રસંગ તેમ જ ત્હેમનાં સાધનો અને અભિરુચિની મર્યાદાઓમાં રહી આ બે નાટકો રચવાં પડ્યાં છે' (નિવેદન).

પ્રેરણા અંગેનું તેમના અસ્તિત્વનું મહત્ત્વનું પ્રયોજન ચોક્કસ સિદ્ધ થયું કહેવાય.

'વંઠેલા અને બીજી નાટિકાઓ' (૧૯૩૪) દ્વારા આ સાહિત્ય પ્રકાર અંગે કલમ-તાકાત અજમાવતા ઝવેરચંદ મેઘાણી માટે પણ મુખ્ય આકર્ષણ છે 'નવા યુગના નાટક' તથા રંગભૂમિ અંગેનું; પરંતુ એ સાથે એકાંકીકસબ વા નાટ્યવિધાનની ઝીણવટભરી ખૂબીઓનો ન-જેવો સુયોગ સચવાયો છે. "યૌવનના કેટલાક અસ્પષ્ટ એવા થનગનાટો" તથા રૂઢિ-રીઢ લોકસમાજ "વચ્ચે ઊડતી અથડાઅથડી" દર્શાવતા 'વંઠેલા'ના અગિયાર પ્રવેશોનો સ્થળ-કાળ તેમ જ ઘટનાસૃષ્ટિ અંગેનો નવલિકાસહજ પ્રસ્તાર દશ્ય-અપેક્ષા ધરાવતી નાટિકા-કહેતા 'એકાંકી'-ના વિશિષ્ટ બંધમાં ઉતારવા મથવામાં તેમનો કયો ખાસ હેતુ સિદ્ધ થયો છે એ તારવવામાં વિમાસણ થવાની. ઊલટું, અનંત, કંચન તથા સૂરજના ઘણે અંશે નિરર્થ જણાતા મૃત્યુનિરૂપણમાં ઉપલબ્ધ થતા કૃત્રિમ નાટ્યસમાપન અને કરુણાતિરેક નિમિત્તે તેમની જીવનદષ્ટિ ધૂંધળી તેમ અસ્ફુટ રહેતી આવે છે એમાં વસ્તુતઃ આ શાયર-વાર્તાકારની રચનાકળા વિશેની અકુશળતા જ છતી થઈ કહેવાય.

સંગ્રહની બીજી કૃતિ 'જયમનનું રસજીવન' તે તેમની ટૂંકી વાર્તાનું 'નાટ્યવિધાન'; "એમાં પણ આશય તો વિરોધી અને વિકૃત પ્રકૃતિઓના સંઘર્ષણમાંથી જ નીપજતા ધ્વંસનો નિર્દેશ કરવાનો છે."* સ્થળ-સમયના એકમમાં વહેંચાઈ જતી પ્રસંગમાળાના ઘટનાતત્ત્વનું પ્રવેશવિભાજન તથા મોકા મુજબ સંવાદ-લખાવટ—'નાટ્યવિધાન' વિશે એથી વિશેષ સૂઝ કેળવાઈ હોય એમ જણાશે નહિ; એટલે જ કદાચ, અંગત જીવનનો સંસ્પર્શ પામેલી આ કૃતિમાં એકપક્ષી 'સંઘર્ષણ' અને નાટકી અંત આલેખાયા છતાં, અભિપ્રેત અને નિર્દિષ્ટ 'ધ્વંસ' તથા તજ્જન્ય 'વિષાદ' નાટ્યસિદ્ધ થયો છે એમ નહિ લાગે.

સામાજિક જડતા તથા સ્ત્રીપાત્રની આગેવાની આલેખતા છ-પ્રવેશી 'યશોધરા'માં પાત્રસૃષ્ટિ તથા ભાવનાસૃષ્ટિ બંને રુચિકર તેમ રસપ્રદ અવશ્ય લાગવાની; પરંતુ મૌલિક વિચારશ્રેણીની અપેક્ષા જન્માવ્યા બાદ, જાણે વસ્તુસમાપન અંગેની મૂંઝવણમાંથી સ્ફૂરેલા અને આકસ્મિક લાગતા (લીલાવતી તથા યશોધરાના) બેવડા મૃત્યુના કૃત્રિમ ઉકેલથી નાટ્યસૃષ્ટિની રસલક્ષિતા કથળી નથી એમ નહિ કહેવાય. 'નવા યુગના નાટક'નો વિગત ઉલ્લેખ† કરી આશા બંધાવતા મેઘાણીના નાટ્યનિયોજનની જેમ, બહુધા પ્રચલિત લાગતાં સામાજિક દૂષણોનું અતિચિત્રણ પણ અર્વાચીન અભિરુચિ તથા અભિનયશોખને આકર્ષવામાં સમગ્રતયા મોળું રહ્યું કહેવાય.

---

* 'નિવેદન'.

† એજન, પૃ. ૮.

"આપણા સમાજની અંધશ્રદ્ધાનું અને કુટિલ રિવાજોનું નિકંદન કરવાનું ધ્યેય નજર સમક્ષ રાખીને જ લખાયેલી"* 'કુમુદકાન્ત'ની 'નવયુગની નાટિકાઓ' (૧૯૩૫) પણ આવા પ્રયાસ-પરંપરા પૈકીના એક સંગ્રહથી વિશેષ મહત્ત્વ નહિ પામે. રૂઢિગત જડતા અંગેની ચર્ચામાં અટવાતું પાંચ-પ્રવેશમાં ગોઠવાયેલું 'નવયુગ', સ્ત્રીઓની પ્રાકૃતિક નિર્બળતા વિશેનું, નીરસ લાગતું પાંચ-પ્રવેશી 'સ્ત્રીઓની કાઉન્સિલ', સ્ત્રી-પુરુષની મૈત્રી તથા વિધવા પ્રશ્ન અંગેનું આછોતરું વસ્તુ ધરાવતું 'આંખ આડા કાન', ગમા-અણગમાના લગ્ન અંગેનું દ્વિ-પ્રવેશી 'બંધબારણે', ખેડૂતની દુર્દશાના ચિતાર નિમિત્તે બોધક પ્રચારલક્ષી બનતું છ-પ્રવેશી 'સૂર્યોદય', માતાની ભૂલના દીકરી પરત્વેના વિધિહાસનું દ્વિ-પ્રવેશી 'કડવો ઘૂંટડો' અને લગ્નેતર સંબંધની છણાવટનું સંવાદપ્રધાન બનતું 'સંતતિની ભૂખ'એ સાતેય કૃતિઓ નિમિત્તે કર્તા એકાંકી-આવશ્યક વા નાટ્યોચિત રચનાકૌશલ્યના અભાવે, કેવળ પ્રસંગચિત્રણમાં, સંવાદચાતુર્યમાં કે મનગમતા વિચારની અત્યુત્સાહી અભિવ્યકિતમાં રાચતા રહ્યા છે એમ જ લાગવાનું.

'સ્ત્રીના જીવનમાં પુરુષોનો પ્રવેશ સર્વદા સ્ત્રીત્વને હણનારો જ હોતો નથી એ ધ્વનિ' 'નવા યુગની સ્ત્રી' (૧૯૩૬) દ્વારા ઝીલનારા બીજા ઉત્સાહી આગંતુક તે શારદાપ્રસાદ વર્મા. પ્રથમ સંગ્રહની પ્રથમ શીર્ષકદા કૃતિના નાટ્યનિયોજનમાં એક અર્થપૂર્ણ પ્રહસન વેડફાઈ ગયેલું લાગવાનું, કેમ કે ગંભીરતાનો તથા સુધારા-આગ્રહી સભાનતાનો અચંળો ઉતારી શકવાની તેમની અશકિત સાથે વસ્તુમાંડણી અંગેની શૈલીવિષયક બાધા પણ તેમને નડયા વિના નથી રહી. 'સ્ત્રી જાતિની અલંકાર ભૂખ ઉપરનું એક વર્તમાન કટાક્ષ ચિત્ર' તે 'ચંદનહાર'. આ પાંચ દૃશ્યની નાટિકામાં કટાક્ષ સાથે કરુણની વિપર્યાસી મિલાવટથી તેમ જ નાટ્યોચિત પરાકોટી પછીના નાટ્યનિરર્થક વસ્તુઆયોજન અને એ નિમિત્તેના નાયિકાના માનસપલટા વગેરેથી નાટ્ય-વિષયની કટાક્ષલક્ષી અભિવ્યકિતની અર્થસાધકતા મોળી પડી જણાશે. ઐતિહાસિક વિષય-વાતાવરણમાં વણાયેલી સામાજિક બંડખોરી, સુરેખ-સચોટ એકાંકીવિધાન તથા નાયિકાના ઉદ્ગારોમાં વ્યકત થતી કર્તાની વિચારાભિવ્યકિત નિમિત્તે એકમાત્ર 'મીરાંબાઈ' કૃતિવિશેષ ઠરે ખરી. અન્યની જેમ શારદાપ્રસાદે સમાજ-સુધારા અંગે અત્યુત્સાહ વા અર્ધદગ્ધતા દાખવી નથી એ એક આશ્વાસન આમાંથી મળી રહેવાનું. વળી, રમૂજ-કટાક્ષની રસલક્ષિતા પણ એમના વલણમાં ઓછીવત્તી કેળવાઈ છે. છતાં એકાંકી-કસબની શૈલી-સુલભતા અંગે ફરિયાદ કરવાનું ન રહે એમ તો નથી બન્યું.

---

* 'નિવેદન'.

'દુર્ગારામ મહેતાજી અને બીજાં નાટકો' (૧૯૪૩) એ તેમનો બીજો સંગ્રહ છે આ પછીના દર્શકાનો, પરંતુ સાતત્ય ખાતર અહીં અવલોકવો ઠીક ગણાય. દરબારી રાજ્યવહીવટ તથા આર્ય સંસ્કૃતિના અત્યાગ્રહી માનસના કટાક્ષલક્ષી નિરૂપણના 'સંસ્કૃતિપ્રચાર'માં તેઓ પોતાની એ વ્યકિતલક્ષી ખાસિયત જેવી શૈલી પરત્વે માર્મિકતા ટકાવી રાખે છે. ગુજરાતના પ્રથમ પ્રખર સુધારકના મુખ્ય જીવનપ્રસંગોનું કાળક્રમાનુસારી દસ્તાવેજી સંકલન ધરાવતા 'દુર્ગારામ મહેતાજી'માં આદ્ય સુધારકનું ચરિત્રચિત્રણ વા સુધારાધગશનું ચિત્ર ઉત્કટ-પ્રેરક બને એટલો-એવો કલમ-તાકાતનો કે નાટ્યસૂઝનો સાથ સાંપડયો જણાતો નથી. શોષણખોરીના શિકાર જેવા ગરીબ મજદૂરના કડવા સ્વાનુભવ આલેખતા 'સુરૂચિ'માં ઔચિત્ય-વિવેકની ઊણપ સાલે છે તે સરોપ કટાક્ષવાણી તથા અતિકરુણના કારણે; કંઈક રાહત મળતી રહે છે તે ગુનેગાર માનસ ધરાવતા જેઠિયાના માનવતાસભર પાત્રાલેખમાં તથા તેના અંતિમ ઉદ્દગારોમાં. બાળમાનસની તરંગવૃત્તિ તથા વડીલવર્ગના પ્રત્યાઘાતના કાંઈક નવીન વિષયના ચતુ:પ્રવેશી 'મોટો થઈશ ત્યારે'માં નાટયશૈલીના સહયોગ વિના કેવળ મૌલિકતા ઉપકારક ઠરતી નથી. આમ, બહુધા સમાજસુધારા અંગેના મનગમતા વિચારોની અભિવ્યકિત અર્થે અપનાવાયેલા શારદાપ્રસાદ વર્માના નાટિકાલેખન અંગે કોઈ વિશિષ્ટ શૈલી-ઉન્મેષ શોધવાનો રહેશે નહિ.

કાંઈક અત્યુત્સાહપૂર્વક આરંભાયેલી ગોવિંદ અમીનની લેખનપ્રવૃત્તિની પણ એ જ રીતે ઇતિહાસ-નોંધ કરવાની રહેશે. 'રેડિયમ' (૧૯૩૭)ની શીર્ષકદા કૃતિ કૃત્રિમ એટલા માટે લાગવાની કે તેમાં એકાંકી-અનુચિત વસ્તુને સાત જેટલાં દશ્યોમાં ગોઠવવાનો બેહૂદો આયાસ કર્તાને કરવો પડયો છે. 'ઘડિતાલ'ની ચાલુ ગાડીના ડબ્બાની પશ્ચાદ્દભૂમિકા તથા પરોક્ષ રહેતું ઘટના-નિરૂપણ લગભગ હાસ્યાસ્પદ બન્યાં કહેવાય. ત્રિઅંકી 'પલટાતી સૃષ્ટિ'માં પણ કથયિતવ્ય તથા કથનશૈલીને પરસ્પર અર્થસાધક મેળ નથી પડયો એમ જ છાપ પડવાની. વાચક—જો-જ્યારે મળે તો—આશ્વાસન મેળવશે તે નવતર વિષય પણ અનાટય માવજત ધરાવતી 'વાર્તા' નિમિત્તે નહિ પરંતુ નાટયતત્ત્વપોષક વસ્તુ-વિધાન તેમ જ સુઘડ સમાપન પામેલા 'ઉત્તમ કલાકારો' નિમિત્તે.

વસ્તુપસંદગી તથા નાટયનિયોજન અંગે સામાન્ય રહેતા પ્રથમ સંગ્રહનો અનુગામી સંગ્રહ તે 'વેણુનાદ' પ્રગટ થાય છે પછીના દશકાના પ્રારંભ-વર્ષમાં. પ્રથમ રચના 'નં. ૧૮૨૦'માં ધનલોલુપતા તથા માનવમનની કુટિલતા આલેખતું વસ્તુ રસપ્રદ એકાંકીક્ષમ હોવા છતાં નાટયમયતા ઉપસાવવાની તરકીબ કારગત નીવડી જણાતી નથી. 'દાટેલો ગગરો' તથા 'દયાશંકર'માં રચનાવિધાન કાંઈક સુઘડ થતું આવે છે ત્યારે પ્રથમ રચનાના

ઉપલક્ષ્યમાં વિષયાનુસંધાનની એકવિધતા નીરસતા દાખવતી થાય છે. આ પૈકી સૌથી સામાન્ય તે સ્નેહશંકાના પ્રચલિત વિષયનું 'કારી રાત'. ગ્રામજીવનના વસ્તુના 'વેણુનાદ'નાં ચાર દશ્યોની ઘટનાસૃષ્ટિ નવલિકાને બદલે સરતચૂકથી નાટિકા-બંધમાં આલેખાઈ હોય એમ લાગવાનું !

છેલ્લો ઉલ્લેખ કરવાનો રહેશે દશકાના અંતવર્ષમાં 'રાખનાં રમકડાં' (૧૯૪૦)નો સંગ્રહ આપતા ભાસ્કર વોરાનો. વિલાસી શ્રીમંતોનો કવિતોચિત ન્યાય તથા તેમની વાસનાનો ભોગ બનતાં પાત્રો વા સંતાનોની મનોવ્યથા આલેખતી, ત્રણ 'ચિત્રો'માં વહેંચાયેલી શીર્ષકદા કૃતિ સુવાચ્ય અવશ્ય લાગવાની. 'રાખનાં રમકડાં'માં પુરુષના વિલાસી જીવનની શઠતા, તો એથી ઊલટું 'પરાજય'માં નાટિકા-વિષય છે નવી નારીના પ્રણયજીવનની કૃત્રિમતા; આ સિવાયનો તફાવત તે વિષયસ્ફોટન અર્થે પ્રયોજાયેલી વ્યંગપ્રધાન નિરૂપણ શૈલી તથા વસ્તુવિભાજન અંગે 'અંક'ની ગોઠવણી. જોકે, 'અંક' તથા 'ચિત્ર' (એટલે પ્રવેશ) વચ્ચે કોઈ તાત્ત્વિક તફાવત જડવાનો નહિ. પાત્રસૃષ્ટિ તથા ભાવસૃષ્ટિની બાબતમાં 'પરાજય' સામ્ય ધરાવે છે 'સંસ્કારી જીવો' સાથે. વ્યકિતગત દૂષણોનાં કટાક્ષચિત્ર પછી, પાંચ દશ્યોની, નવલિકા-વિસ્તારની સૌથી મોટી નાટિકા 'સંસ્કારી જીવો'માં સામાજિક પ્રવૃત્તિઓની સંસ્થાઓના મિથ્યાચારની મર્યાદાના ઘેરા-ઘટ્ટ રંગથી આલેખાયેલા નાટય-ચિત્રમાં અતિશયોકિતનો આશ્રય લેવાયો જણાય છે. કહેવાતા સદ્‌ગૃહસ્થોની પ્રતિષ્ઠાના આડંબરી આચ્છાદનને ખેંચી કાઢી તેમના અનૈતિક વિલાસી જીવનની તાસીર દાખવતું, એ. એ. મિલ્નેના 'સ્ટેપ-મધર'ની પ્રેરણાથી લખાયેલું 'અપર મા' 'રાખનાં રમકડાં'ની પુરવણી તરીકે વિચારી શકાય. તેમની મૌલિક રચનાઓના મુકાબલે આ 'સૂચિત' રચનાનો એકાંકીક્ષમ ઉપાડ તથા એકસ્થલાંકી વસ્તુનિયોજન કલોચિત તેમ અર્થસાધક નીવડયાં જણાશે. આશ્રમ-સંચાલનની જવાબદારી સંભાળતા સમાજસેવકોની આંતરિક વિષય-લોલુપતા તથા ઉપરછલ્લી સેવાવૃત્તિ પરત્વેનો અણગમો દર્શાવતું 'માળાના મણકા' વિષયસામ્ય પેટે 'સંસ્કારી જીવો'ના વર્ગમાં મૂકી શકાય. નટીશૂન્ય નાટકો લખાવવાની-ભજવવાની મનોવૃત્તિને વિષય બનાવતા 'નાટક'ની એકપ્રવેશી યોજના તથા હળવી માવજત પ્રસ્તુત એકાંકીને સંગ્રહની કૃતિવિશેષ ઠરાવી કર્તાની શૈલી વિશે આશા બંધાવવાનું નિમિત્ત બને છે. 'નાટક'ની સ્ત્રી વિનાની સૃષ્ટિની કલ્પનાની અશકયતાને શકય બનાવી આપતી ચતુઃપ્રવેશી તરંગલીલા 'શેષ નારી'માં પ્રેરણા મળી છે સુસન અર્ટઝના 'વુમન એલાઈવ' પરથી.

આ સાથે, સંગ્રહસ્થ થયા વિનાની, સામયિકોમાં છપાતી રહેલી અને ભુલાતી રહેલી એકાંકીકદની નાટિકાઓને લક્ષમાં લેતાં એટલી નોંધ કરી શકાશે કે આગમનના પ્રથમ

દશકામાં ગુજરાતીમાં આ નવા નાટયપ્રકારનો ઉમળકાભર્યો સત્કાર અવશ્ય થવા લાગે છે, પરંતુ એક બાજુ જ્યારે મુનશી જેવા ચકોર ગદ્યકાર પોતાનો કલમપુરુષાર્થ દીર્ઘ નાટકો પરત્વે કેન્દ્રિત કરવા તત્પર થયા હતા, ત્યારે બીજી બાજુ બહુધા કવિસહજ પ્રકૃતિએ આ નવા લઘુનાટય પ્રકારનાં ઓવારણાં લેવા માંડયાં એમાં મુખ્ય નિમિત્ત જડવાનું કૌતુકપ્રિયતાનું, ઉત્સાહ-અતિરેકનું તેમ જ અભિવ્યકિત-ઉત્કંઠાનું. આ વૃત્તિ-વલણ એકાંકીનાં લાઘવ-સૌષ્ઠવ પરત્વે પ્રતિકૂળ નીવડયા વિના શાના રહે? વળી, આ એકાંકી-આકર્ષણમાં આ પાશ્ચાત્ય પ્રયોગક્ષમ સાહિત્યપ્રકારનાં અંતરંગ-આકૃતિ વિશેની જાણકારી જ નહિ, સૂક્ષ્મ નાટયવિવેક પણ ઘણે અંશે ગૌણ રહેતો આવે છે. છતાં, એકાંકી-આરંભના પ્રથમ દશ વર્ષનું બીજું ચિત્ર-પાસું તપાસતાં વેંત એકાંકી-આયુષ્યનો આ પ્રથમ દશકો અગત્યનો વિકાસ-તબકકો ઠરવાનો, કેમ કે ખુદ એક કવિની, લગભગ નવી કલમ દ્વારા 'એકાંકી' વિશેષણથી અભિપ્રેત બનતી ઘણી વિશેષતાઓ સિદ્ધ લાગતી શૈલીએ ખેડાતી થાય છે અને વિશેષમાં આ વિલક્ષણ પરદેશી ગદ્યપ્રકારનો ગુજરાતના તળપદા જીવનના વિષાદભાવો તથા કાવ્યોદ્ગારો સાથે આ નાટયાર્થસાધક કવિશૈલીમાં કલોચિત મેળ ગોઠવાય છે. વળી, '૩૦-'૪૦ ના પ્રસ્તુત દશકાનું આશાસ્પદ રીતે ઉદ્‌ઘાટન કરી આપી પ્રયોગશીલ એકાંકીલેખનની હૈયાધારણ બંધાવતા બીજા કવિ તે કૃષ્ણલાલ શ્રીધરાણી. 'વડલો' (૧૯૩૧) દ્વારા કાવ્ય-નાટયના તાણાવાણા ગૂંથી એક રોચક ભાવ-ભાત ઉપસાવી આ નવકવિએ ગુજરાતી એકાંકીને વિકાસોન્મુખ પ્રેરણા આપી કહેવાય. આમ દશકાના નાટિકાલેખનથી વ્યકિતત્ત્વલક્ષિતાથી જુદાં પડતાં કવિઓનાં એકાંકી હવે વિગતે જોવાનાં રહેશે.

સત્તર

કવિઓનાં એકાંકી

એકાંકી-પ્રસ્થાન પછીનાં પ્રથમ દશકાનું પ્રારંભ-ટાણું દીપાવે છે પ્રયોગશીલ કવિ પોતાના કાવ્યમય એકાંકી-રૂપક 'વડલો'-(૧૯૩૧) દ્વારા અને '૩૨થી વિસાપુર જેલમાં આરંભાયેલી ઉમાશંકર જોશીની એકાંકી-આરાધના અડધો દશકો ઉતરતાં ૧૯૩૬માં 'સાપના ભારા' નિમિત્તે સંગ્રહસુલભ બની આવે છે. બંને કવિઓની લઘુ નાટ્યરચનાઓ વિશે વીસીની ત્રીસીના એકાંકીલેખનના લાક્ષણિક-પ્રતિનિધિ ઉન્મેષો ઝિલાતા હોવાથી, એક જુદા પ્રકરણમાં બંનેનો સાથે વિગત-વિચાર કરવાના બે હેતુ પૈકી એક તે પ્રસ્થાન પછીનાં પ્રારંભિક દશ વર્ષ દરમિયાન ગુજરાતી એકાંકીએ ભરેલા સત્ત્વશીલ વિકાસ-ડગ અંગે યથાર્થ નિર્ણય બાંધવા અંગેનો; ગદ્ય-પ્રભાવ દાખવતા મુનશી અનેકાંકી ગદ્ય-નાટકને ગૌરવ અપાવવામાં પ્રવૃત્ત બન્યા હતા ત્યારે લાઘવ-સૌષ્ઠવથી દીપી ઊઠતા, ગદ્ય-નાટકના જ પ્રકારવિશેષની ખૂબી ખીલવવાનું કાર્ય બે કવિઓને ફાળે આવ્યું એ રસપ્રદ ઈતિહાસ-હકીકત પ્રત્યે એકાંકી-અભ્યાસીનું ધ્યાન દોરાય તે બીજો હેતુ.

ઈન્દુલાલ ગાંધીથી ગોવિંદ અમીન પર્યંત દશકા દરમિયાન વર્તાયેલી શૈલી-ઊણપ તથા કસબ-અભાવ પરત્વેનો ઘણો અસંતોષ ટળે છે અધ દશકે મળતા 'સાપના ભારા'થી. એમાંની એકાંકી રચનાઓમાં આકૃતિક સુરેખતા તથા આંતરિક લક્ષ્યવેધકતા શૈલીસુલભ કરી યુવાન કવિએ પ્રથમ પ્રયાસે ગુજરાતીમાં જાણે પ્રથમ વાર એ વિલક્ષણ લઘુ નાટ્ય-સ્વરૂપના સુઘડ નમૂના ઉતાર્યા. ઉમાશંકરના એકાંકીઓને પ્રતિનિધિ રચના ગણવાની રહેશે એ કારણસર કે એની લખાવટમાં એકપ્રવેશ-એક અંકનો અર્થનિર્દેશ-ગુણનિર્દેશ એ બંને અધઝાઝેરા સિદ્ધ થયા. સાહિત્યરસિક કવિનો અંગ્રેજી ભાષા-સાહિત્યનો સઘન અભ્યાસ, અભિરુચિ-સંસ્કરણની સ્વયંતાલીમ, કવિસહજ અંતઃસ્ફુરણા તેમ જ કદાચ, પ્રસ્થાનકાર બટુભાઈની ખૂબી-ખામીઓના અભ્યાસનો લાભ—'એકાંકી' વિશેષણને સાર્થ કરી આપતા તેમના હસ્તગત જણાતા કસબ અંગે આવી વ્યકિતગત વિશેષતાઓ નિમિત્તરૂપ બની હોય એમ બને. તેમના એકાંકીવિધાનના ઘડતર પરત્વે ફાળો આપનારાં વૈયકિતક કારણો જેમ, બટુભાઈથી ઉમાશંકર સુધીના '૨૨ થી '૩૨ના દશકા દરમિયાન પલટાતી રહેલી ભાવના તથા વિચારસૃષ્ટિએ તેમની એકાંકીસામગ્રી પરત્વે અસર કરી હોય એવા તર્કને સ્થાન અવશ્ય છે. ગાંધીજીની રાહબરી હેઠળની ગ્રામોત્કર્ષની ભાવના તથા આર્થિક-સામાજિક રીતે કચડાયેલા વર્ગનાં, રશિયાનાં સાહિત્ય તથા વિચાર-શ્રેણીના આયાત-પ્રવાહ હેઠળ નેતા તથા સુધારક-વિચારકવર્ગ તો ઠીક ઉત્સાહી-સમભાવી લેખકસમૂહ પણ ગ્રામાભિમુખ બનતો

આવે છે; વિશેષ વલણપલટો તે આ કે આદર્શ-ઘેલછાનું ઘેન ખંખેરી, નવાં વહેતાં થતાં પરિબળોની પ્રેરણા ઝીલી, દષ્ટિ-સન્મુખની જીવનસ્થિતિને વાસ્તવ-વલણથી અવલોકી તેનું સાહિત્ય-મર્યાદામાં રહી શકય તેટલું યથાવત-યથાર્થ શબ્દચિત્ર આલેખવા જાણે તે ઉદ્યુકત બને છે. આ પ્રવાહગત ખાસિયતનો સૂચક આવિષ્કાર 'સાપના ભારા'ના ગ્રામીણ જીવનના તળપદા વાતાવરણમાં, જીવંત પાત્ર-પ્રસંગમાં, માનવસહજ સ્વાનુભવ-સંવેદનમાં તથા સ્વાભાવિક ઉદ્‌ગારો-પંકિતઓમાં ઝિલાય તે અર્થસૂચક એટલા માટે કે જેમ રચના-વિધાનનાં લાઘવ-સૌષ્ઠવ પેટે તેમ આંતરસૃષ્ટિની, વાસ્તવતા—તાદૃશતા પેટે 'સાપના ભારા'ને પ્રતિનિધિ એકાંકીસંગ્રહ ઠરાવવાનું સમર્થન એમાંથી મળી રહેવાનું.

સંગ્રહ-શીર્ષક આપતી પ્રથમ રચનામાં, કેમ જાણે પોતાના વાસ્તવ-આગ્રહના પરિચય પેટે પશ્ચાદ્‌ભૂમિકાનું સવિગત વર્ણન આપી, તેઓ ઘટનાના પરિપકવ બિંદુએ એકાંકી-ઉચિત વસ્તુનિક્ષેપ ગોઠવી, ક્રમિક વિકાસ પછી અંતિમ રહસ્યસ્ફોટનની એકાંકીક્ષમ ચોટ-નિર્માણથી સમગ્ર ઘટના અંગે ભાવકના સંવિત્‌માં નવા અર્થ-સંદર્ભનો ઝબકપ્રકાશ જન્માવે છે. જાતીય વૃત્તિ તથા લગ્નસ્થ વિષમતાના વિષયસંકેતની પાશવતા-નિર્દયતાના કરુણપરિણામી નાટયસ્ફોટન અર્થે કવિએ એકસ્થલાંકી વસ્તુનિયોજન ઉપરાંત, ચંદરામ વેવાઈ તથા વિધવા મેનીનાં કાર્યસાધક પાત્રોને નેપથ્યે પરોક્ષ રાખી તથા અંબાનાં ગમન-આગમન દરમિયાન વસ્તુતંતુમાં નિર્ણાયક ઘટના-વળાંક પ્રયોજી એકાંકી-આવશ્યક કરકસર, એકસૂત્રતા તથા અર્થસાધકતા દ્વારા ત્રિવિધ શૈલીવિશેષતાના સુમેળની સિદ્ધહસ્તતા દાખવી જાણે. કૌટુંબિક પ્રતિષ્ઠા બનેલા આતિથ્યધર્મનો અપવાદપૂર્ણ વિધિહાસ નાટયસિદ્ધ કરી આપતા, નવતર વિષયના 'બારણે ટકોરા'માં ભૂતકાલીન સંસ્મરણોના વૃત્તાંતકથન વડે એકાંકીના મર્યાદિત ફલકમાં ગ્રામીણ સ્ત્રીસ્વભાવનું જીવંત નમૂના જેવું સુરેખ પાત્ર-ચિત્રણ આલેખવા ઉપરાંત, અંતિમ ચમત્કૃતિ, પ્રવેશનિવારણ, પાત્રકસર તથા મુખ્ય પાત્રના નેપથ્યનિર્દેશ દ્વારા તેમણે એકાંકીકસબ અંગેની કલોચિત ચિવટ સુવાંગ જાળવી કહેવાય. રૂઢિગત લગ્ન તથા વડીલશાહી વર્ચસની વિષમતાના નાટયસહજ વિષયના 'ઉડણ ચરકલડી'ની ઘટનાપરંપરા નિમિત્તે લગ્નોત્સુક ચંદાણીની સ્નેહવ્યાકુળતા એકાંકી-ઉપયોગી નથી નીવડી એમ નથી, પરંતુ એ ઘટનાતત્ત્વને ત્રિવિધ સંધિ સાચવતા એકાંકીબંધમાં ગોઠવવાના આગ્રહ નિમિત્તે યોજાયેલું જાણીતું ચંદાણી-કેશુનું નિર્ણાયક નીવડતું મિલન કૃત્રિમ લાગે એમ બને; છતાં પ્રસ્તુત મિલન દ્વારા હાર-પ્રસંગનો ક્રૂર વિધિહાસ એકાંકી-સુલભ બની આવે છે એ શૈલીસંદર્ભમાં જ તેના વસ્તુવિધાનની ગુણવત્તા તપાસવાની રહેશે. આયોજન તથા કવિવલણ એમ દ્વિવિધ રીતે 'ખેતરને ખોળે' અગાઉની રચનાથી

જુદું પડવાનું કેમ કે એમાં આગવાં ગ્રામીણ વ્યવહારધોરણો નિમિત્તે ઉદ્‌ભવતા કૌટુંબિક વૈમનસ્યના વિષાદમાંથી એકાંકી-સૃષ્ટિ ઉગારી લેવાઈ છે સમાપન વેળાના સુખદ મોકા દ્વારા અને તે પણ સાદ્યંત પરોક્ષ રહેતા અને માનવતાસભર ભગિનીપ્રેમ દાખવતા મોહન જેવા આ પાત્રસૃષ્ટિમાં જુદા પડતા પાત્ર દ્વારા. 'દરબુ ચરકલડી'માં પશ્ચાદભૂ-વાતાવરણ તથા પાત્રના મનોભાવોને લગ્નગીતો વડે તેમ 'ખેતરને ખોળે'માં વિષય-હાર્દને હલકદાર કોસગીત વડે, એકાંકી-આવશ્યકતા કથળાવ્યા વિના નાટ્યપોષક માવજત અપાઈ છે એમાં કેવળ એ બે રચનાઓનું શૈલીસામ્ય જોવા કરતાં કવિના એકાંકીવિધાનની વિશેષતા નોંધવાની રહેશે. પુત્ર-પુત્રીની અદલાબદલી દ્વારા આવી પડતી ઘેરી નિરાશા આલેખતા પ્રમાણમાં સામાન્ય જણાતા એકાંકી 'શલ્યા'માં, તેઓ ગ્રામીણ શ્રીમાનસની જડતા તેમ જ નિકૃષ્ટતાનું રસપ્રદ નાટ્યચિત્ર આપી શક્યા છે તે પ્રસંગમાવજત તથા સંવાદશૈલી અંગેની તેમની વિશિષ્ટ ફાવટના કારણે. વિકૃત માનવસ્વભાવનું પુનઃદર્શન કરાવતા દ્વિપ્રવેશી 'કડલાં'માં, દીકરીના વેવાઈ સમક્ષ, સઘળું વેચી—ખુદ પોતાનાં કડલાં કાઢી આપી—આબરૂ જાળવવા મથતી અને મનોમંથન, મગરૂબી, લાચારી તથા ઠાવકા લહેકાથી સજીવ લાગતી હેતીના નાના જીવનમાં આવી પડતો મનભર વિષાદ તે એકાંકીક્ષમ લક્ષ્યવેધકતાની નમૂનેદાર સિદ્ધિ. બે દૃશ્યફેરથી આ સંક્ષિપ્ત નાટ્યફલકમાં રસલક્ષી સળંગસૂત્રતા ખંડિત થઈ જણાય કદાચ તો કવિએ તેનો બદલો વાળવા જાણે લઘુ નાટ્યબંધમાં જે રોચક તથા ધબકતી ગ્રામીણ પાત્રસૃષ્ટિ રમતી કરી છે તે આ—માનવતાલક્ષી વલણથી એ પ્રકારનાં નમૂનાપાત્રોમાં નિરાળો લાગતો સોની, ઠાકોરશાનાં કથમ કહેતો સુખદેવ, અનધિકૃત રાજવી જેવો દલીચંદ શાહુકાર અને દલીચંદને એટલે ખૂદ વાંઝિયામેણાને વરેલી શકરી અને સૌમાં પાત્રવિશેષ દરતી નાયિકા સમી હેતી. માતા-પિતાની રહેણીકરણીના સંતાન-માનસ પરત્વેના પ્રત્યાઘાત દર્શાવતું 'પડઘા' તેમાં નવા દાખલ થતા મુંબઈગરા શહેરી વાતાવરણ તથા હળવી કટાક્ષગર્ભ માવજત નિમિત્તે તો ખરું જ પરંતુ કૉલેજ્યન યુવકોના બહુધા નિરર્થક જણાતા પાત્રઉમેરણ તથા તત્સંબંધી અનુત્કટ એકાંકીવિધાન નિમિત્તે પણ, ગ્રામજીવનનાં અન્ય સુશ્લિષ્ટ તથા વિષાદરંગ્યાં એકાંકીઓથી જુદું પડતું લાગવાનું. શહેરી સમાજસંદર્ભના વિષયાનુસંધાનની બીજી રચના 'દુર્ગા'નું સ્ત્રી-હૃદયની શેર માટીની ભૂખનું વસ્તુ છેક નવું નહિ લાગે પરંતુ તેની નાટ્યાર્થ-સાધકતા સ્ફુટ કરવામાં તેમને સ્વલ્પ પાત્ર-પ્રસંગ તથા સહેતુક આવનજાવનનો વિશિષ્ટ એકાંકીકસબ તથા નાટ્યસૂઝ-સહયોગ હાથવગા બની આવે છે. પતિ હરનાથ સાથેની દુર્ગાની, મમતામયી, ફરિયાદ, પતિમિત્ર સમક્ષની સ્ત્રીસહજ હૈયાવરાળ અને એ સાથે પોતાનો જીવનમાર્ગ બદલવાની વિલક્ષણ ઉત્કંઠા અને આવા નાટ્યક્ષમ-નિર્ણાયક મોકા

પર કોકના નવજાત બાળક સાથે હરનાથનું આગમન : સ્ત્રીના અંતરંગનો હૃદયસ્પર્શી પરિચય કરાવતાંની સાથે નાટયચોટ વસ્તુસુલભ કરી આપવામાં તેમની સુઘડ એકાંકી-શૈલીની સિદ્ધહસ્તતા નોંધવાની રહેશે. યુવકોની અધકચરી મહત્ત્વાકાંક્ષાઓના હળવા એકાંકી 'ગાજરની પીપૂડી'માં યુવકમાનસનું વૈવિધ્ય દાખવતાં નમૂનાપાત્રો તેમ જ સંવાદાશ્રિત નિરૂપણશૈલી, ગ્રામીણ જીવનની જીવંત-આકર્ષક પાત્રસૃષ્ટિ અને તેમના વાણીમાધુર્યની સરખામણીમાં મોળપ લાગવાની ખરી, છતાં તેની નોંધપાત્ર શૈલીવિશેષતા તે પદ્માકરનું આત્માભિવ્યકિત જેવું 'કોરસ' ઢબનું પાત્રાયોજન. ગ્રામસમાજની કમનસીબ વિકૃતિ જેવા આભડછેટના જીવલેણ દૂપણની હૈયાતૂટ વેદના આલેખતી સ્પષ્ટત: કરુણાન્ત નાટિકા 'ઢેડના ઢેડ ભંગી'માં કાર્યસાધક પાત્ર જેવા ઓમકારનું સાતત્યચિત્રણ, છેલ્લા-ત્રીજા પ્રવેશની વેદના-વાણી, ચંદ્રના બેસતા ગ્રહણનો કાવ્યસહજ પ્રતીક-ઉપયોગ તથા વિપાદસભર પરાકોટીથી ઉપયુકત થતા નાટયાસ્વાદ અંગે ત્રિપ્રવેશી વસ્તુવિભાજનના કંઈક શિથિલ સંકલનની કોઈ બાધા નડતી નથી. ગ્રામીણ જનતાના ઉત્કર્ષ તથા શ્રેય અર્થે, સાહિત્ય દ્વારા સેવા વા પ્રત્યક્ષ આચરણમાં વ્યકત થતી સેવા એમ બે વિકલ્પો સૂચવતી સંગ્રહની છેલ્લી રચના 'વિરાટ જનતા'ની ગુણવિશેષતા તે તેમાં વ્યકત થયેલી કવિની વસ્તુવિધાન અંગેની પ્રયોગશીલ વૃત્તિ તથા હજીય મહત્ત્વના લાગતા પ્રશ્ન અંગેની વિચારસામગ્રી.

કવિના 'સાપના ભારા'ની બે તરી આવતી ખાસિયતો તે ગ્રામીણ પાત્રોની તળપદી સંવાદબાની તથા એકાંકીવિધાનની અર્થસાધકતા. વાતાવરણ-સાતત્ય તથા પાત્ર-ઔચિત્ય સાચવતી-ઉપસાવતી, બોલાતી ભાષામાં લખાયેલી સંવાદબાનીનો નાટયલખાવટમાં ઉપયોગ કરવાનું વાસ્તવવલણ જેમ સુદીર્ઘ નાટકો વિશે શ્રી. ચન્દ્રવદનની શૈલીમાં તેમ લઘુ નાટિકાઓ વિશે ઉમાશંકર જોશીની શૈલીમાં નાટયોપકારક રીતે સિદ્ધ થયું જણાશે. પશ્ચાદ્ભૂમિકાની તાદશતા, ઘટનાસૃષ્ટિની સ્વાભાવિકતા તથા પાત્રચિત્રણની સજીવતાને પુષ્ટ કરતી, ઈડર પ્રદેશના તળપદા શબ્દપ્રયોગો, રૂઢિપ્રયોગો, લઢણ-લહેકા, કુદરતી આરોહ-અવરોહથી સમૃદ્ધ થતી રહેલી, બોલાતા—બોલવાના સંવાદોની ભાષાછટાની ઈતર વિશેષતા એ કે સાહિત્યિક પરંપરાનાં નાટકોની ઘણી વાર પ્રયત્નપૂર્વક પ્રયોજાતી સુવાચ્ય શૈલીની સરખામણીમાં પાત્ર-મુખેથી સ્વભાવસહજ રીતે ઉચ્ચારાયેલા લાગતા આ ઉદ્ગારો આસ્વાદ્ય અને અભિનય-સુલભ બનતા આવે છે. શહેરી પાત્રોના વાર્તાલાપમાં તેમણે સાવધાની, ઝીણવટ તથા ચીવટ જાળવ્યાં છે અવશ્ય પરંતુ કવિની નાટયશૈલીની યશદા ખાસિયત દર્શાવવાની હોય તો તે કેવળ આ. સ્વાનુભવ-અવલોકનની જીવંત સૃષ્ટિમાંથી પ્રચ્છન્ન તથા પ્રગટ કાવ્યતત્ત્વથી ભાવવાહી બનેલી લોકબોલી અપનાવી, તેની મીઠપ તથા સરળતા દ્વારા ભાવાભિવ્યકિત તથા રસનિષ્પત્તિ અંગેની બે અગત્યની નાટયાવશ્યક કામગીરી

સિદ્ધ કરી બતાવવામાં સર્જકસૂઝ, નાટયવિવેક તથા કવિદૃષ્ટિ એમ તેમને ત્રેવડી પ્રેરણા મળી હોવી જોઈએ. ગુજરાતીમાં ઉછીના લેવાયેલા એકાંકીના પાશ્ચાત્ય સાહિત્યપ્રકારમાં તળ ગુજરાતના ગ્રામજીવનનાં સામાન્ય પાત્રો-ચિત્રોનો કલોચિત અને નાટયમય સુમેળ પણ તેમની શૈલીમાં સહજ સિદ્ધ બને તેનો જશ પણ આ ત્રિવિધિ વ્યક્તિલક્ષી વિશેષતાને ફાળવવાનો રહેશે. સંક્ષિપ્ત એકાંકી-ફલકમાં જીવનની વિસંવાદિતા-વેદના ઝીલવા-આલેખવાની નિરૂપણપદ્ધતિમાં બટુભાઈની એકાંકી-પરંપરા જળવાતી જણાય કદાચ, પરંતુ બદલાતાં સાંસ્કૃતિક-સાહિત્યિક વલણો ઉપરાંત, બંનેની પ્રકૃતિ, કલાસૂઝ, શૈલી તથા જીવનદૃષ્ટિ તેમ જ ઘટનાસૃષ્ટિના વાતાવરણ અંગે ઉપયુક્ત થતા આત્યંતિક તફાવત જેવા કારણોસર બંનેની રચનાઓના આકાર-અંતરંગ વિશે પરસ્પર-ભેદ ન નીપજે એમ તો ન બને. બંનેનો સાથે વિચાર કરતા, જીવનના ગંભીર વિવેચનકાર તે બટુભાઈ અને વાસ્તવપરાયણ પરીક્ષક-દર્શક તે ઉમાશંકર એવી સામાન્ય છાપ પડે ખરી. બટુભાઈની નાટિકાઓમાં જળવાયેલાં રસાસ્વાદ તથા અર્વાચીનતાની મુખ્ય ખૂબી તે શિક્ષિત-શહેરી પાત્રોની વૈવિધ્યસભર આકર્ષક નાટયસૃષ્ટિ તથા તેમની નવી ઢબની માનસશાસ્ત્રીય માવજત અને એકાંકીવિષયની અર્થસાધક ઠરતી—રુચિકર બનતી ગંભીર છણાવટ. ઉમાશંકર જોશીનાં એકાંકીઓમાં શૈલીસુલભ બની આવેલી રસાનુભૂતિ તથા સાર્વત્રિકતાની અગ્રીમ વિશિષ્ટતા તે તળ-ચરની ધબકતી પ્રાદેશિક સૃષ્ટિમાંથી તેમણે સહજભાવે વિવેકી ઢબે એકાંકીબદ્ધ કરી બતાવેલી મનુષ્યસ્વભાવની, જાણે લક્ષણરૂપ ઠરેલી દુર્જનતા-નિકૃષ્ટતા, તજ્જન્ય વેદના-વિષાદ તથા વાસ્તવ-આગ્રહી નિરૂપણશૈલી. એકાંકી-અંતરંગનો આ તફાવત ગૌણ છે એમ નથી, પરંતુ સંનિષ્ઠા, સૂઝ તથા સ્વાધ્યાય અંગેની ઉમાશંકર જોશીને મળેલી સરસાઈ નિમિત્તે બાહ્યાકાર વા રચનાવિધાન વિશે ઉપલબ્ધ થતો તફાવત એકાંકી-વિકાસના ઉપલક્ષ્યમાં વિશેષ રસપ્રદ ઠરવાનો. વિચાર વા વસ્તુનું આકર્ષણ ઉદ્‌ભવતાં તેનો પ્રવેશ-પથારની શિથિલ લઘુ નાટિકામાં, ભલે સુવાચ્ય સંવાદછટા વડે પરંતુ સાયાસ વસ્તુવિધાન દ્વારા મેળ ગોઠવતા બટુભાઈ ઉત્સુક પ્રસ્થાનકાર ચોક્કસ, પરંતુ સ્વાનુભવ-સંવેદનની અનિવાર્ય અભિવ્યક્તિ ખાતર જ આ સંક્ષિપ્ત સાહિત્યપ્રકાર કેમ જાણે અપનાવ્યો હોય એવો અનાયાસ દાખવી, બહુધા અશિથિલ બંધના, લાઘવ-સૌષ્ઠવથી વિશિષ્ટ ઠરતા યથાર્થ-નામી એકાંકી-નમૂના દ્વારા એકાંકી-કૌશલ અંગેનો એક સીમાંક સ્થાપનાર તે ઉમાશંકર જોશી. કૌતુકપ્રિય ગુજરાતી એકાંકીકારો 'સાપના ભારા'ના બોધપાઠ વિશે ઉત્સુક હોય તો તે આ—અલ્પ ઉપાદાન અને અધિકતમ અર્થસાધકતા એટલે એકાંકી કસબ. ઓછાં પાત્રો, ઓછી ઘટના, ખપપૂરતા ઉદ્‌ગારો અને સાવ અનિવાર્ય પ્રવેશયોજના: સ્વલ્પ નાટયઉપાદાન તથા અનલ્પ નાટયાસ્વાદની નેમ રાખતું, કવિના પ્રથમ જ સંગ્રહમાં લગભગ ચરિતાર્થ થયેલું,

અસરકારક કરકસરનું એકાંકીવિધાન અન્ય એકાંકીકાર પણ ઉપાસે એની એકાંકી-રસિકે વાટ જોવાની રહેશે.!

'૪૦થી '૫૦ના ચોથા દશકા દરમિયાનની કવિની ખુદની રચનાઓમાં એકાંકી-ઉપાસના અંગે ઉત્કટતાની ઊણપ વિશે અણસારો શોધનારને મળી રહેવાનો. 'શહીદ' (૧૯૫૧)ની નાટિકાઓની સૌપ્રથમ વાચનછાપ એ પડવાની કે સાહજિક સિસૃક્ષાને પાછળ રાખી આ નાટિકાઓમાં પરિશીલન, પરિશ્રમ તથા પ્રયોગશીલતાનાં વિશિષ્ટ વ્યક્તિ-પાસાંનો વિકાસ દાખવતી વિદ્વદ્વૃત્તિ જાણે અગ્રેસર થતી આવી ન હોય. એકાંકી-સાહિત્ય કરતાં એકાંકી-સ્વાધ્યાય વિશેષ અભ્યાસપાત્ર બન્યો જણાય છે એ વિગતનિર્દેશ પ્રસ્તુત સંદર્ભમાં સૂચક ગણાય કદાચ.

રાષ્ટ્રીય ચળવળના સમકાલીન વાતાવરણની પડછે નવલોહિયાની શહાદતને વિષય બનાવતું ત્રિપ્રવેશી રૂપક 'શહીદ' સંગ્રહસુલભ થયું ચાલુ સદીના ઉત્તરાર્ધ-આરંભે પરંતુ ૧૯૩૨માં સૌપહેલાં લખાયેલી આ રચનાથી જ કવિએ એકાંકીલેખનનો આરંભ કર્યો એ હકીકત વિશેષ રસપ્રદ ઠરવાની કેમ કે ચર્ચાપ્રચુર વિષયમાવજત, સ્વપ્નદશ્યનું નાટ્યનિયોજન, દીપકનો નિરસ જણાતો પ્રતીક-ઉપયોગ તેમ જ નિર્ધારિત અંત જેવાં શૈલીલક્ષણો નિમિત્તે, તેમની પ્રારંભિક એકાંકીસૂઝનો, ભલે બે દશકા મોડો પણ યથાતથ ચિતાર મળી રહે છે; એટલે જ કેવળ એકસ્થલાંકી વસ્તુઆયોજન સિવાયની ઈતર એકાંકી-અપેક્ષા બહુધા વણસંતોષાયેલી રહે એ અંગે વિસ્મય-કારણ રહેશે નહિ. વ્યાપક સામાજિક જાગૃતિનું નિમિત્ત બનનાર સ્વાતંત્ર્યલડતના અણધાર્યા પરિણામરૂપે જાણે વ્યક્તિ-જીવનમાં આવી પડતો સાંસારિક વિષાદ, ગ્રામીણ સમાજમાં ગોઠવાયેલા 'વિદાય'માં નાટ્યોપકારક પાત્રભેદ દ્વારા બહેલાવાયો છે એ આયોજન રુચિકર લાગવાનું. સ્ત્રીપાત્ર વિનાનાં નાટકો અંગેની નવી રંગભૂમિની માગના નવતર વિષયનું 'નટી શૂન્યમ્' તેમાં વ્યક્ત થતી માર્મિક-હળવી વિષય-છણાવટ તથા બૌદ્ધિક વ્યાસંગ તેમ જ વાણીછટા જેવી ખાસિયતોના સંદર્ભમાં કવિની નવી શૈલીની પ્રતિનિધિરચના અવશ્ય ઠરી શકે. લગ્નસ્થ સ્નેહસંબંધની એક વિચક્ષણ નબળાઈનું 'પારખું' પણ કવિના દષ્ટિબિંદુ તથા રચના-વિધાનમાં નોંધાયેલા ફેરફારનો ક્યાસ મેળવવામાં ઉપકારક નીવડવાનું કેમ કે અહીં કવિએ વિષાદજનક વિષયસામગ્રીમાંથી સુખદ નાટ્યસમાપન પ્રયોજી બતાવ્યું છે. સાત જુદા જુદા લેખકોએ લખેલી વાર્તા 'લતા'ના ઉપસંહારરૂપે પ્રસ્તાવના તરીકે લખાયેલું 'લતા મંડપ', મૂળ કૃતિનો સંદર્ભ હો વા ન હો, પરંતુ સાંપ્રત લેખકવર્ગ-મિત્રવર્ગની ખાસિયતો પરત્વેના માર્મિક ઉદ્ગારો, બુદ્ધિવિનોદ, તરલ-ચપળ સંવાદોક્તિ તેમ જ સાહિત્યિક

કલ્પકતા જેવી અગાઉ અવ્યકત રહેલી શૈલી-ખૂબીઓના કારણે આ શિષ્ટ-પાઠ્ય જેવા નવા નાટ્યપ્રકારની એક નમૂના-કૃતિ બની કહેવાય. અમદાવાદની જૂની આબાદીના સ્થાપક-પ્રેક્ષક માણેકનાથને કેન્દ્રપાત્ર તરીકે પ્રયોજી શહેરી સમાજ-સભ્યતાનાં શતમુખ નૈતિક વિનિપાતના એકાંકી-ચિત્ર જેવું 'માણેક ચોક' કૃતિવિશેષ ગણાશે તો દશકાની દેશસ્થિતિ પરત્વે કવિચિંતા દાખવતી વિચારસામગ્રી તેમ જ નાટિકાબંધ પરત્વેના કવિના શૈલીપ્રયોગ બદલ. ભારતીય સ્વાતંત્ર્ય-લડતની ઈતિહાસ-વિગતને વૃત્તાંતાત્મક ઢબે રજૂ કરતું દસ્તાવેજી રૂપક 'મુક્તિ મંગલ,' કવિ રેડિયો-માધ્યમની શ્રાવ્ય ખૂબીઓ ચકાસવા તરફ વળ્યા એ હકીકત ખાતર નોંધપાત્ર ઠરે કદાચ. સંગ્રહનાં બે રૂપાંતરો પૈકીનું 'ગૃહ શાંતિ' ગૃહજીવનનાં પાત્ર-પ્રસંગ આલેખતી હળવી એકાંકી-રચના છે, જ્યારે એથી ઊલટું 'શા માટે ? શા માટે?' રાજકીય પ્રજાજીવનની વિષાદપૂર્ણ નાટિકા છે. 'રંગભૂમિ પરિષદ' વેળા નાટ્ય-રજૂઆતનું ટાણું સાચવવા, કોર્ટેલાઈનના 'પીસ એટ હોમ' પરથી કરાયેલા રૂપાંતરમાં પ્રત્યેક પરિણીતને મૂંઝવતા—પરંતુ એ મૂંઝવણ નિમિત્તે જ કદાચ અમતા—સ્વાનુભવની હળવી-ઠાવકી માવજત કરવામાં કવિએ મૂળ લેખક જેમ સંવાદબાની-ભાષાછટા પાસેથી કુશળતાથી-સફળતાથી કામ લીધું છે; આ હાસ્યરસિક અભિનયક્ષમ એકાંકીને નિર્વતન રંગમંડળો તરફથી તાત્કાલિક આવકાર મળવાનું કારણ પણ એ. એની સરખામણીમાં, રાજકીય હોંસાતોંસીની અરાજકતામાં અટવાતી જનતાનું વેદનાચિત્ર આલેખતા, પિન્સકીના 'પોલેન્ડ-૧૯૧૯'નો અનુવાદ સામાન્ય ઠરવાનો. ઉદ્ધત કૉલેજિયન યુવકના ગ્રામીણ યુવતી તરફના અણગમાના તથા શહેરી યુવતી પ્રત્યેની જાતીય ચંચળતાના બહુ નવા ન લાગતા વિષયના 'ત્રણને ત્રીસે'ની બે નવીનતાઓ પૈકીની એક તે તેનું મનોવિજ્ઞાનિક નિરૂપણ તથા પ્રવેશરચના ટાળતું સ્વપ્નદશ્યનું એકાંકીવિધાન. વળી, અરુણની સૌંદર્યવૃત્તિ જાતે અરુણ પાસે પશ્ચાત્તાપ કરાવે એવું વસ્તુનિયોજન નાટ્યોપકારક નીવડે છે એ તો ઠીક; એ સ્વપ્નની પૂર્ણાહુતિ સાથે જ યુવતીના આગમનનો મોકો ગોઠવાય છે એમાં એકાંકી-આવશ્યક સુગ્રથિતતા તેમ ચમત્કૃતિ શૈલી-સુલભ બની આવી કહેવાય.

કવિના બે એકાંકીસંગ્રહો વચ્ચે દોઢ દશકો વીત્યો હોવાથી 'સાપના ભારા' અને 'શહીદ'ની રચનાઓની એકાંકીવિષયક સામગ્રી તથા શૈલી પરત્વે અનાયાસ તફાવત જડી રહેવાનો. આમાં, કવિની એકાંકીસૃષ્ટિ ગામડું છોડી શહેરમાં આવે છે એ ફેરફાર સૌથી મહત્ત્વનો. તેમના બીજા-છેલ્લા સંગ્રહમાં એકમાત્ર 'પારખું' સિવાયની સઘળી રચનાઓમાં શહેરી જીવનનું—સાંપ્રત સમાજસ્થિતિનું વિવિધ-વિચારપ્રેરક ચિત્ર મળ્યું છે તે પણ અગાઉની ગ્રામીણ જીવનની રચનાઓમાં આલેખાયેલી વિષાદપ્રેરક સ્વભાવવિકૃતિની

ગંભીરતા સાથે કેટલેાક ધ્રુવભેદ દાખવી આપશે. વળી, અભિનેયાર્હ હાસ્યરચના ('ગૃહ શાંતિ'), દસ્તાવેજી રેડિયો રૂપક ('મુક્તિ મંગલ'), વિચારપ્રેરક સમસ્યાનાટિકા ('માણેક ચેાક'), સાહિત્યિક કટાક્ષિકા ('નટી શૂન્યમ') તથા અરૂઢ રચનાવિધાનની નાટિકા ('ત્રણ ને ત્રીસે') દ્વારા પંદર વર્ષના પ્રસ્તુત સંગ્રહમાં એકાંકીઆયેાજન અંગેના કવિશૈલીના પ્રયેાગશીલ ઉન્મેષો જોવા મળતા થયા. આમ છતાં, પરસ્પર સરખામણી વેળા, સાહિત્યિક વ્યાસંગ, બુદ્ધિવિહાર, પ્રયેાગપ્રેમ તથા વિચારશ્રેણી જેવી શૈલી-ખૂબી દાખવતી અને એમ વિશિષ્ટ-સાહિત્યરસિક રુચિને આકર્ષતી 'શહીદ'ની લઘુ નાટિકાઓ કરતાં જીવતી-મરતી પાત્રસૃષ્ટિ, મીઠી—જીવંત લેાકબેાલી, સંવેદન-સ્વાનુભવની તાદશ ઉત્કટતા, મનુષ્ય-સ્વભાવનું વાસ્તવદર્શન, અંતરંગની નાટયમયતા તથા આકૃતિક સુઘડતા જેવી સર્જનાત્મક વિશેષતાઓ દાખવતાં અને એમ વ્યાપક અસરકારકતા-અપીલ ધરાવતાં 'સાપના ભારા'-નાં લગભગ યથાર્થનામી એકાંકીઓનેા, એ દશકા પૂર્વેનાં હેાવા છતાં ગુણાંક વધારે ઊંચો મૂકવાનેા રહેશે.

વીસમી સદીની બીજી પચીસીમાં સાહિત્ય-શિક્ષણ-સંસ્કારના પ્રસાર સાથે જે નવા નાટયેાન્મષેા જોવા મળતા થયા તે પૈકી 'વડલેા' (૧૯૩૧)માં વ્યક્ત થયેલી નાટયલેખન અંગેની સિસૃક્ષા વિશિષ્ટ ઠરતી આવી છે; એટલા માટે કે લેખકપ્રિય થવા માંડેલા એકાંકી જેવા દુઃસાધ્ય નાટયપ્રકાર વિશે શ્રીધરાણીએ પેાતાના નાટયલેખનની આરંભ-કૃતિમાં જ નિરાળી લખાવટનેા મરેાડ કાઢયેા અને એ રીતે જાણે નવી શકયતાનેા સમયેાચિત અંગુલિ-નિર્દેશ કરી બતાવ્યેા. પ્રથમ દષ્ટિએ 'વડલેા' આ ગાળામાં લખાવા માંડેલા બાળનાટકના વર્ગનું લાગે. એ અંગે કદાચ "આ વડલાના મધ્યમાં આકાશ અને પૃથ્વીનાં બધાં જ કાવ્યમય બાળકો"*થી બાળસુલભ બનેલી પાત્રસૃષ્ટિનું કારણ જડી રહે ખરું. કુદરતની રંગપીઠ પર રમતાં ગ્રહ તથા નક્ષત્ર, સમીર, ઝંઝાવાત તથા મેઘ, ફૂલ-ફળ તથા તળાવ-ઝરણાં અને પક્ષીઓ એમ માનવેતર સૃષ્ટિનાં તથા ગેાવાળિયેા, ભથવારી અને તાેફાની બાળકો એમ માનવસૃષ્ટિનાં પાત્રેાનું મનભર વૈવિધ્ય તથા ઉભય પાત્રવર્ગની રસલક્ષી પરસ્પરતા સાચવતું વિષયએકમ એ અન્ય બાળનાટકો કરતાં આની આકર્ષક વિશિષ્ટતા. આ કુદરતી તેમ કાવ્યમય વાતાવરણમાં માનવપાત્રેા પૈકી 'માસ્તર શત્રુ' બાળકો ખૂંચે છે અને માનવેતર પાત્રસૃષ્ટિમાં પશુવર્ગ ખૂટે છે એવી ફરિયાદ† અકારણ નહિ ગણાય.

* 'કાવ્ય રૂપ' (કાકા કાલેલકરની પ્રસ્તાવના).

† એજન.

પૃથ્વીના અને નિસર્ગના આ પાત્રમેળાને દાદા જેવા વડલાના કેન્દ્રસ્થ પાત્રના ઉપલક્ષ્યમાં રૂપકરૂપે પ્રયોજાયો છે જાણે, પરંતુ ચોવીસ કલાકમાં ભજવાતી આ પ્રકૃતિલીલા વિશે કોઈ રૂઢ નાટ્યાસ્વાદ વા ગતાનુગતિક નાટ્ય-અપેક્ષા તપાસવાનું નિરર્થ ઠરશે કદાચ, કેમ કે આછુંપાતળું ઘટનાતત્ત્વ એમાં ભલે હો, બાહ્યાકાર એનો ભલે નાટકસરખો હોય, સ્થળ-કાળની તથા વસ્તુતંતુની સળંગસૂત્રતા ભલે એકાંકી-અનુકૂળ હોય, કુદરતના રંગમંચ પર ભલે એ ભજવાતું જોવાયું હોય—વા જોવા મળતું હોય કદાચ—પરંતુ કોઈ શૈલી-પરંપરાનું કે રંગભૂમિ-રજૂઆત અર્થેનું આ નાટક નથી એ હકીકત સ્વયંસ્પષ્ટ ગણવાની રહેશે. અલબત્ત, પંખીગણનો આશ્રયદાતા અને અનેકનો સ્નેહાળ મિત્ર તે વડલો ઝંઝાવાત સમક્ષ અણનમ રહ્યા બાદ તૂટી પડે એ નવી ઢબની શોકકથાને એકાંકીબંધમાં અકૃત્રિમ રીતે ઉતારવામાં કાવ્યલક્ષી રસપ્રદતા તેમ રૂપકલક્ષી અસરકારકતા નાટ્યસિદ્ધ અવશ્ય થઈ આવી છે. કેવળ બાળનાટકો જ નહિ, પણ પુરોગામી તેમ જ સમકાલીન નાટક-નાટિકા કરતાં પણ આ 'એકાંકી શોકપર્યવાસી નાટક' વિશિષ્ટ શૈલી-વ્યક્તિત્વ દાખવે છે તે અંગેની નોંધ કરતી વેળા કલ્પનાપ્રધાન પાત્રસૃષ્ટિ, હૃદયંગમ કાવ્યબાની, વાતાવરણની કોમળતા, ભાવનાની હૃદયસ્પર્શિતા, અલપઝલપ રંગદર્શિતા, પ્રકૃતિલીલાની સૌંદર્યરસિકતા, ઘટના-વર્ણનની 'સંસ્કારી સાદાઈ' તેમ જ બાળભાવોની રૂપકક્ષમતાનો મુખ્યત્વે ઉલ્લેખ કરવાનો રહેશે. વળી, બાળમાનસને એ ઓછું આકર્ષતું રહ્યું હોય અને સાહિત્યિક રુચિનો એ વિશેષ આદર ઝીલતું રહ્યું હોય તો 'વડલો'ની ટાગોરી છાંટની કવિતા તથા મેટરલિંક ઢબની રૂપકગ્રંથિ કારણ પેટે સહેલાઈથી ટાંકી શકાય.

બે વર્ષ પછીના કવિના નાટ્યફાલનો ૧૯૨૫ પછી બાળશિક્ષણ તથા બાળનાટક અંગે વધતા જતા ઉત્સાહ તથા પ્રસારના નવા વલણવહેણના અનુસંધાનમાં ઉલ્લેખ કરવો ઠીક પડશે. ગુજરાતના અગ્રણી બાળશિક્ષક ગિજુભાઈ 'ગુજરાતના પ્રફુલ્લિત કવિ સામે છાબડી ધરી' ઊભા રહ્યા અને કવિએ ફૂલ વેર્યાં તે આ 'સોનપરી અને બીજાં ત્રણ બાળ-નાટકો' (૧૯૩૩). ૧૯૫૬ની સુધારેલી આવૃત્તિમાં પાછળથી ઉમેરાયેલા 'મારે થવું છે' સિવાયની ત્રણે મૂળ રચનાઓ 'એક નાટક છે, અથવા તો ત્રણ નાટકો છે. નવીન રીતે એક નાટકમાં ત્રણ અંકો પેઠે આ નાટકના ત્રણે અંકો ત્રણ નાટકો છે, અને છતાં તે એક જ વખતે એક જ બેઠકે ભજવવાને માટે નિર્મિત કરેલાં છે.' 'નાંદી' અને 'ભરતવાક્યમ્' જેવાં 'પ્રાર્થના' તથા 'વિદાય'નાં ગીતોના નાટ્ય-નિયોજન અંગે મૂળ ઉદ્દેશ છે ત્રણ નાટિકા-એકમમાં વહેંચાયેલા વસ્તુબંધ વિશેની રસલક્ષી 'સળંગસૂત્રતા'નો; એ સાથે શૈલી-સાતત્ય પેટે કવિના પ્રયોગપ્રેમ કે નવીનતા-આગ્રહનો ઉલ્લેખ કરવાનો રહેશે.

લોકવાર્તાની વિષયમાંડણી પર ગોઠવાયેલા 'પીળાં પલાશ'માં આત્મસંતોષના પ્રતીક તરીકે શીર્ષકનામી ફૂલોનો ઉપયોગ કરી કવિએ ભરથરીના કેન્દ્રવર્તી પાત્રને પોતાની વિશિષ્ટ શૈલીમાં કાવ્યરંગી ઉઠાવ આપવા સાથે નાટયમગ્નતા જાળવવા કાળજી રાખી જણાય છે. વળી, ઘટનાસૃષ્ટિમાં ગૂંથાયેલી ફૂલસૃષ્ટિ તથાં પ્રકૃતિ-પ્રરાંગની સુંદરતા, દર્દીલી કવિતાની સરળતા-મધુરતા અને લોકવાર્તાની રસ-સભરતા જેવા સમન્વયના કારણે નાટિકાની બાળસુલભ માવજત થવામાં કંઈ કચાશ રહી છે એમ ઉપલક દષ્ટિએ કદાચ ન જણાઈ આવે; પરંતુ, ભરથરીના અંત વેળાના ઉદ્‌ગારોની તથા 'પીળાં પલાશ'ના ભાવ-સંકેતની અસરળતા ગૌણ ગણીએ છતાં, પસંદગીલગ્ન તેમ જ વિરહવ્યાકુળતાની કંઈક કાવ્યોત્કટ લાગતી નાટિકા બાળભોગ્ય ગણાય વા ઠેરવી શકાય કે કેમ એ પ્રશ્નનું નિરાકરણ છેક સહેલું નહિ લાગે. *'બાળારાજા'નું સ્વપ્નું આલેખતી બીજી રચનામાં બાળવૃત્તિ તથા બાળચેષ્ટાઓનું, મર્મ, હાસ્ય, રંજન જેવા સરળ-સુગમ ભાવ-રંગોથી દીપતું, સાફ ચિત્ર ઝડપાયું છે જાણે. એ અંગે કારણ શોધવાનું રહેશે નહિ કારણ કે 'પીળાં પલાશ'થી ઊલટું પ્રસ્તુત રચનાના નાટયવિષય અંગે લેખક જાણે બાળકો "જેવડો જ બની તેમના મનોભાવ સાથે ઓતપ્રોત થતો, નદીમાં કે શેરીમાં કે ગઢની રાંગે કે વનની વાડીમાં રમતો બાળારાજા"નો અગંભીર સ્વાંગ સજવા ઉપરાંત "કાવ્ય અને ફિલસૂફીનો ભાર હળવો કરી" લે છે એ વધારામાં. પ્રથમ નાટિકાની કાવ્યરંગી તથા રૂપકપ્રધાન ભાવ-સઘનતાના સ્થાને આમાં ઉપયુકત થયેલી તંતોતંત બાળસુલભતા 'બાળારાજા'ને એ પ્રકારના સ્વલ્પ સફળ નમૂના તરીકે ઠેરવી આપશે. એક દશ્યના 'સોનપરી'માં વિષયના આરંભ-વિકાસ દ્વારા તેઓ જાણે પરીકથા માટે કલમ ઉપાડે છે અને સોનપરી તે "ભાઈબહેનોની સાચી એવી મોટી બહેન જ" એવા ઘટસ્ફોટ વડે કવિ-તરંગ પેટે તેને આટોપી લેતા જણાય છે. 'યુગ અને માનસશાસ્ત્ર સાથે ચાલીને' ખુદ પરીકથાને પરીમુલકમાં મોકલી દેવાનો આગ્રહ દાખવતા ગિજુભાઈ 'સોનપરી'ને 'વાસ્તવિક પરીકથા' તરીકે ઓળખાવવાનું ઉચિત માને છે. પાછળથી ઉમેરાયેલું એક દશ્યનું 'મારે થવું છે' બાળચેષ્ટાના વિષય તથા બાળસુગમ નિરૂપણ બદલ અગાઉના 'બાળારાજા'ના વર્ગમાં મૂકી શકાય, પરંતુ બહુધા કવિતોચિત-કલ્પનારંગી વિષય તેમ માવજતની ત્રણે રચનાઓની સરખામણી-માં 'મારે થવું છે' વાસ્તવલક્ષી વસ્તુનિરૂપણ તથા હાસ્યરસિક માવજત દ્વારા જે અસંદિગ્ધ

---

*જુઓ ગિજુભાઈનું સમાધાન-સમાપન : "પીળાં પલાશ'-સૂંઘીને બાળકો ભાવિ લગ્ન-જીવનની આછી, નિર્દોષ સૌરભ લેશે (આમાં 'આછી-નિર્દોષ સૌરભ'નો પ્રશ્ન અસરળ ગણાય!) અને નિર્દોષતાને ઓપાવે એવો તેનો પીળો રંગ જોઈને તેઓ પોતાના મનની રજનીગંધા અને ભરથરીના પ્રેમની પ્રેમમૂર્તિઓ કલ્પશે......"

અસામ્ય દાખવે છે એમાં કવિનો વચગાળાનો વલણવિકાસ પણ જડી રહેવાનો. બાળકો નાટક ભજવે, એ નિમિત્તે તેમનો વિલક્ષણ ગમો-અણગમો વ્યકત થતો આવે તથા 'ઠેરનાં ઠેર' પરિસ્થિતિ જેવી લાક્ષણિક મૂંઝવણ છતી થાય એ વસ્તુમાળખા તથા નાટય-નિયોજન અંગે પ્રગતિશીલ નવીનતાશોખ, બાળમાનસ વિશેની અધિકૃત જાણકારી તેમ જ કસબ-કુશળતા જેવી લક્ષણાત્રવેણીનો કાર્યસાધક સહયોગ જળવાયો છે જાણે, છતાં સમકાલીન વાતાવરણ પરત્વે તથા સાંપ્રત માનસ નિમિત્તે વ્યકત થયેલા કવિ-કટાક્ષ અને બુદ્ધિપૂત ગાંભીર્યની સભાનતા તેમ જ લાંબા સંવાદોની ભાવ-કૃત્રિમતા અન્યથા બાળસુલભ બનેલી રચનાની નિર્દોષ તથા ગમ્મતી નાટયસૃષ્ટિના સંદર્ભમાં ખરૂસ કઠે તેવા વિસંવાદનું કારણ બની રહે છે. એ અંતિમ ભાગને ગાળી-ટાળી નાખવા કર્તાએ ઇરાદાપૂર્વક તો સૂચન નહિ કર્યું હોય !

આ ચારે રચનાઓની પાત્ર-પ્રસંગની એકાંકી-સૃષ્ટિ કર્તાની બાળમાનસની પરખ વિશે ભાગ્યે જ કોઈ સંદેહ રહેવા દેશે, પરંતુ બાળમાનસ વાંચવા મથતી વેળા, શ્રીધરાણીએ બહુધા તો પોતાનું જ કવિમાનસ ઉકેલ્યું છે એવી એક વિશિષ્ટ છાપ વાચકપક્ષે ઝિલાવાની. આ બાળસૃષ્ટિની ચારુ-મનભર કવિતામયતા તે તેમની બાળસહજ પ્રકૃતિની કલ્પકતાનો મુખ્ય આવિષ્કાર અને 'બાળનાટકો'ના નામે ઓળખાવાતા નાટયફાલથી આ કવિકૃતિઓ જે શૈલી-વિશિષ્ટતાઓ બદલ નિરાળી પડે છે તેમાં આ અંતર્મુખતા-આત્માભિવ્યકિત પ્રમુખ ગણાવાની. આ આકર્ષક ખૂબી ઉપરાંત, અર્થક્ષમ વસ્તુનિયોજન જેવા સર્જનાત્મક તેમ પ્રયોગશીલ ઉન્મેષ પણ એમાં ભળ્યા છે. એવા વ્યકિતત્વદ્યોતક શૈલી-સમન્વયને કારણે કેવળ બાળરુચિનાં નાટકોની ઊણપ પૂરાવાનું ભલે ન બન્યું હોય, પરંતુ 'વડલો'માં જેમ નાટયલેખનની નવી ખૂલતી કેડીનો તેમ આ નાટિકાસંગ્રહમાં અર્વાચીન સાહિત્યિક રુચિનો તથા સુવાચ્યતાના આસ્વાદનો સબળ તથા વિકાસમૂલક નિર્દેશ મળ્યો કહેવાય.

પ્રથમ કાવ્યરૂપકમાં તેમ અનુગામી લઘુનાટિકાઓ વિશે અવ્યકત રહેલા શ્રીધરાણીના એકાંકીકસબનું પ્રયોગશીલ વૈવિધ્ય આસ્વાદવા—અભ્યાસવા મળે છે છેક '૪૦-'૫૦ના દશકાની અધવચમાં, એ દશકાના એકાંકી-વિધાનના એક વિલક્ષણ પ્રતિનિધિ-સંગ્રહ જેવા 'પિયોગોરી' (૧૯૪૬)માં. કાવ્યાનુરાગ તથા કટાક્ષપ્રેમ, રંગદર્શિતા તથા વાસ્તવ-પરાયણતા એમ કર્તા-સ્વભાવની બહુરંગીતાની રસપ્રદ ઓળખાણ કરાવતી ખાસી દશ રચનાઓ પૈકીની વિષાદસૂચક અંતથી આટોપાયેલી 'કેતકી' તથા સુખદ સમાપન દાખવતી 'ડુંગળીનો દડો' એ બે સંગત-આરંભની રચનાઓમાં તત્ત્વજ્ઞાન

સાથે કાવતા રમણે ચઢી છે જાણે. અવલોકન, સ્વાનુભવ, સમસંવેદનમાંથી સ્ફુરેલી જણાતી બાકીની રચનાઓની વિશિષ્ટતા તે એકાંકી-વિષયની વ્યંગલક્ષી માવજત. આ કવિ-એકાંકીકારની રચનાઓમાં 'અર્ક કાવ્યનો અને મહેક નાટકની' ઉપયુક્ત થઈ છે એવા અન્ય કવિ-નાટયકારના* મંતવ્ય વિશે એટલું કદાચ ઉમેરવાનું રહેશે કે એ કાવ્યાર્ક જલદ છે વા નાટય-મહેક ઉગ્ર છે એમ નથી અને એમ હોય છે ત્યાં પરસ્પરની ઊણપ નિમિત્તે જ જાણે. કાવ્યાર્કના આસ્વાદની બાબતમાં પ્રમાણમાં 'જલદ' જણાતા 'કેતકી' તથા 'ડુંગળીનો દડો'માં નાટયમહેક તાણીને સૂંઘવાની રહેશે જ્યારે નાટકની મનભર મહેક પ્રસરાવતા 'પિયો ગોરી'માં કાવ્યાંશ ઘણો બધો ઊડી ગયો જણાશે; પરંતુ તેમની કોઈ સર્જનાત્મક-ખાસિયત દાખવવાની હોય તો આ અર્ક-મહેકના સાવ સ્વાભાવિક સહયોગ અંગેની. તેમના સ્વભાવની આત્મલક્ષી રંગદર્શિતા રહસ્યમયી બનતાં કાવ્યમયતા અવતરતી આવે છે તથા તેમની વાસ્તવાભિમુખતાનું પરલક્ષી મનોભાવોમાં સંક્રમણ થતાં નાટયમય આર્વિભાવ દાખવતી રહે છે એવું મત-તારણ આ ખાસિયત નિમિત્તે વ્યક્ત કરી શકાય.

એ સાથે જ ઉલ્લેખ કરવો પડશે વિષય-આયોજનમાં વ્યક્ત થતા રુચિકર વૈવિધ્યનો તથા એ નિમિત્તે આવિષ્કાર પામતા સ્ફૂર્તિલા પ્રયોગ-શોખનો. એકસરખી સ્વાભાવિકતા-સાહજિકતા વડે તેઓ વિવિધ જીવનપ્રશ્નો નાટયબદ્ધ કરતા આવે છે એના સમર્થન પેટે ધર્મ ('પ્રાંગણ અને પછીત'), તત્ત્વજ્ઞાન ('વૃષણ,' 'કેતકી' તથા 'ડુંગળીનો દડો'), સમાજજીવન ('ડૂસકું' તથા 'નાક'), રાજકારણ ('ઝબક જ્યોત') તેમ જ રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ ('પિયો ગોરી') એવાં—એટલાં વિષય-ક્ષેત્રોનો ઉલ્લેખ કરવામાં તેમના વિચાર-ફલકનો સંકેત પણ મળી રહેશે. એ રીતે શ્રીધરાણીએ અન્ય નાટિકાકારોની સરખામણીમાં એકાંકીનો વિષય-વ્યાપ વધાર્યો એટલી નોંધ લેતી વેળા આ લઘુ નાટયબંધ વિશે મનોવિશ્લેપણાત્મક વસ્તુવિધાન વા માવજતની ઊણપ અંગેની અર્વાચીન રુચિનો ટીકા-સૂર પણ ટાંકવાનો રહેશે અને પ્રણયના નિર્દોષ, મુગ્ધ તથા શૃંગારી એવા કેટલાક સનાતન અને નિત્ય-નવીન ભાવોના શિષ્ટ આલેખન દ્વારા તથા વિષયાનુસારી રસાસ્વાદ શૈલીસુલભ કરી આપવામાં તેમને બનતો બદલો વાળી આપ્યો છે એવું જમાપાસું ખતવવામાં કેવળ ગુણદેખાનું આશ્વાસન શોધાયું એમ નહિ કહેવાય. વળી, 'ડસકું' તથા 'ઝબક જ્યોત' તે રુચિકર કરુણાન્તિકા, 'કેતકી' તથા 'ડુંગળીનો દડો' તે રહસ્યગર્ભ રૂપકરચનાઓ, 'વૃષણ' તથા 'વીજળી' તે અર્થપૂર્ણ લઘુ કાવ્યનાટિકાઓ, 'પ્રાંગણ અને પછીત' તથા 'નાક' તે સમાજજીવનની સુવાચ્ય કટાક્ષિકાઓ, 'બહારનો અવાજ' તે નાટયતત્ત્વપ્રચુર રૂપક

* શ્રી. ચન્દ્રવદન મહેતા (જુઓ : એ શીર્ષકની પ્રસ્તાવના).

અને પ્રયોગશીલ રંગભૂમિની પણ ચકાસણી કરી શકે તેવું રંગભૂમિવિષયક સુરેખ એકાંકી તે 'પિયોગોરી'—એમ વિષયોચિત રચનાકસબની નવીનતા રસરાંતર્પક બન્યા વિના નહિ રહે. 'ડંગળીનો દડો'માં પાત્રો સ્થળમાં ગતિ કરે છે એ એની એટલી બધી નવીનતા! પરંતુ તત્ત્વત: તો પ્રવેશયોજના ટાળવાની એ એમની ઔચિત્યબુદ્ધિ. જ્યારે એ સિવાયની સઘળી નાટિકાઓમાં અપનાવાયેલું પ્રવેશવિભાજન જોતાં એવો મત બંધાવાનો કે એમની શૈલીમાં બહુધા સિદ્ધ થયું છે તે એકાંકીબંધનું લાઘવ, જ્યારે એકાંકી-આવશ્યક સૌષ્ઠવનું પ્રમાણ એની સરખામણીમાં ગૌણ રહેતું આવ્યું છે; છતાં કવિકલમ તેની તાજગી તથા આકર્ષકતા અને વિશેષમાં સંવાદકૌશલ્યના કારણે એકાંકીસહજ અર્થસાધકતાનું લક્ષ્ય તો નથી ચૂકી એટલું અભિપ્રાય-ઉમેરણ એમાં કરવાનું રહેશે. સુરેખ તથા પ્રયોગસિદ્ધ એકાંકી-વિધાનના તેમ કવિની એકાંકીસૂઝના વિલક્ષણ નમૂના સમું 'પિયો ગોરી' થોડાં સંઘરી રાખવા જેવાં ગુજરાતી એકાંકીઓમાં મોભો મેળવશે કદાચ. રંગભૂમિજગતની આ નાટિકામાં 'નાન્દી', 'પૂર્વાર્ધ', 'ઉત્તરાર્ધ' તેમ જ 'ભરત વાક્યમ્' જેવા શબ્દનિર્દેશ દ્વારા વસ્તુવિધાનની ચાર પ્રવેશની યોજના ટાળવાની નેમ છે એમ છેક નથી. ઊલટું, વ્યવસાયી ઢબની રંગભૂમિનાં નટ-નટી તે પતિ-પત્નીના અંગત જીવનમાં, મૂળ નાટક 'વિષનો પ્યાલો' જેવી જ કરુણ ઘટના નેપથ્યમાં આકાર લે એવા, સ્વલ્પ ખેડાયેલા વિષય-ક્ષેત્રના નવતર વસ્તુએકમને દશ મિનિટના કાલમાનના મર્યાદિત નાટ્યફલકમાં પીઠ-ઝબકારની પદ્ધતિ વડે એકાંકીબદ્ધ કરવામાં મૂળે તો શ્રીધરાણીએ અતિ-અર્વાચીન રચનાકૌશલ્ય તેમ જ પ્રયોગનિષ્ઠાની સબળ પ્રતીતિ કરાવી અને જનતાપ્રિય નીવડેલી ગુજરાતી રંગભૂમિનું હળવું-કટાક્ષલક્ષી, વાસ્તવિક-વિષાદમય નાટ્યચિત્ર સુલભ કરી આપ્યું તથા એ મહત્ત્વની સંસ્કાર-પ્રવૃત્તિ અંગે અર્વાચીનોમાં નવા જોવા મળતા થયેલા ઔત્સુક્યનો સૂચક નિર્દેશ દાખવ્યો એ વિશેષમાં.

ઉમાશંકર જોશી તથા શ્રીધરાણીનો ભેગો વિચાર કરતી વેળા તારવવાની ફળશ્રુતિ તે આ—ગદ્યનાટકના આ કસબસિદ્ધ લઘુ પ્રકારનું લાભદાયી ખેડાણ થયું તે મુનશી-મહેતા જેવા અગ્રણી ગદ્ય-નાટ્યકારોના નાટ્યપુરુષાર્થ દ્વારા નહિ પણ આ બે કવિઓના કલમ-પ્રયાસ નિમિત્તે. ગદ્યનાટકને કવિ-કસબીઓનો સથવારો મળે એવો અપ્રચલિત યોગ ગુજરાતી એકાંકીની વિકાસ-યાત્રાની પ્રથમ પચીસીના વિલોકન વેળા યાદ રાખવા ટાંકી રાખવો જોઈએ. ઉમાશંકરની બહુધા સુઘડ રચનાઓ દ્વારા '૩૦-'૪૦ના એકાંકી-શૈશવના દશકા દરમિયાન ગુજરાતી એકાંકીના કાઠું કાઢવા મથતા બાંધા માટે સુદૃઢ વિકાસ અંગેનો સમયોચિત મોકો જળવાયો, તો શ્રીધરાણીની પ્રયોગશીલ તથા નિત્યનવી શૈલી નિમિત્તે એવા વ્યક્તિત્વ-વૈવિધ્ય અંગે વિકાસોન્મુખતાનું મોંઘું ટાણું સચવાયું જાણે.

પછીના દશકામાં વા એકાંકી-આયુની બીજી પચીસીમાં એની દેહયષ્ટિ કેવળ આ લક્ષણો મુજબ ખીલતી રહી કે કેમ એ જુદી તપાસ રસપ્રદ નીવડવાની, પરંતુ પ્રસ્તુત ચર્ચા-ક્રમના ઉપલક્ષમાં, પછીના દશકામાં ઊપસી આવતા વ્યકિતત્વ-પાસાને આ તબકકે લક્ષમાં લેવાથી સાતત્ય એટલું જળવાશે કે ઉભય કવિઓના એકાંકી-પ્રયાસો અંગેની મર્યાદાનો ઉલ્લેખ એકસાથે જ કરી શકાશે. સૌપ્રથમ જોવા મળતી કેટલીક શૈલી-ખાસિયતો તથા વ્યકિતગત ઉન્મેષ-વિશેષતા છતાં આ કવિ-બેલડીના એકાંકીફાલ દ્વારા આ લઘુનાટકનો રંગભૂમિ સાથે ઘનિષ્ટ સંબંધ બંધાય એમ બનતું નથી. ઉત્સુક અભ્યાસીને એ માટે 'જવનિકા' (૧૯૪૧) ઊંચકાય એની વાટ જોવાની રહેશે. કવિઓનાં એકાંકી અભિનય-શોખીનોએ આવકાર્યાં ન હોય એમ છેક બન્યું નથી—શકિત-થનગનાટ દાખવતી કલા-શોખીન રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ સમર્થ કલમનાં સર્જન અવગણે તો એનું પોતાનું વિકાસ-શ્રેય સધાય શાનું—છતાં રંગભૂમિ નિમિત્તે જ એકાંકીલેખન સાર્થ-સિદ્ધ થતું આવે એવો શૈલી-યોગ જળવાય છે જયંતિ દલાલ, ચુનીલાલ મડિયા, શિવકુમાર જોશી વગેરે કલમોની નેતાગીરી નીચે.

અઢાર
દીર્ઘનાટકો

'૨૨ થી '૩૨ના એક દશકાના બે પ્રસ્થાનકારોના એકાંકી-પ્રયાસો દ્વારા લઘુનાટ્યના આ કલાસ્વરૂપ પરત્વે સાહિત્યક્ષેત્રે આદર--આકર્ષણ વધતાં થાય છે ખરાં, છતાં એકાંકી-આગમનના પ્રથમ દશકાથી લાંબાં નાટકોની એકદમ છેક ઉપેક્ષા થવા માંડે છે એમ તો બનતું નથી. મહાકાવ્ય--મહાનાટકની પળોજણમાં પરોવાયેલા કવિજીવને એકાંકી-બંધ વા કસબ ન ગોઠે એમ બને અથવા નાટક અંગે પ્રચલિતતા પરત્વે કવિસહજ દુર્લક્ષ સેવનાર નાનાલાલને તો એકાંકી-પ્રકાર સાવ સ્ફૂરે નહિ એ પણ સમજાય. પરંતુ મુનશી જેવા નવી નાટ્યશૈલીના પ્રતિનિધિ સર્જકે કૌતુક નિમિત્તેય એકાંકી ન ઉપાસ્યું--ચકાસ્યું અને નવી--નિર્વેતન રંગભૂમિ-પ્રવૃત્તિના અગ્રેસર ચન્દ્રવદન મહેતાએ પણ ત્રિઅંકી કદનાં લાંબાં નાટકોની લખાવટ વિશે વિશેષ રસ લીધો એ હકીકત અનેકાંકી રચનાઓની ઈતિહાસ-સ્થિતિ અંગે ઓછી સૂચક નહિ ઠરે. ગદ્યકાર તથા નટ-નાટ્યકાર ઉપરાંત, જૂની રંગભૂમિના શોખીન પ્રેક્ષક તરીકે રમણલાલ વસંતલાલ દેસાઈ જેવા પણ ભજવવાલાયક લાંબાં—બે-ત્રણ કલાક ચાલે એવડાં નાટકોથી ઉત્સાહી કારકિર્દી-આરંભ કરવાનું ઉચિત ધારે છે એ હકીકત એવો તર્ક કરવા પ્રેરે કે નવી અભિનયપ્રવૃત્તિના સુયોજિત નિર્માણ અંગે એકાંકીની સરખામણીમાં અનેકાંકી પરત્વે વિશેષ અપેક્ષા રખાઈ હશે કદાચ. વળી, સાક્ષરી વિવેચકવર્ગ તરફથી જાણે બ. ક. ઠાકોર જેવા રંગભૂમિ-સભાનતા દાખવતા જઈ લાંબાં નાટકો લખવા તરફ વળે એ હકીકત પણ બદલાતાં વલણ-વહેણની એક નિર્દેશક ઘટના લેખવી રહી.

૧૯૧૫માં લખાયેલું અને '૧૬માં વડોદરા ખાતે ભજવાયેલું રમણલાલ દેસાઈનું પ્રથમ લાંબું ઐતિહાસિક નાટક પ્રગટ થાય છે ૧૯૨૩ માં; પાત્ર--પ્રસંગને વિગતવાર નાટ્યબદ્ધ કરવા અંગે 'સંયુક્તા'માં તેઓ મુખ્યત્વે વ્યવસાયી શૈલીના સંસ્કારોની પ્રેરણા સ્વીકારે એ તેમની નાટ્યરુચિના ઉપલક્ષ્યમાં સ્વાભાવિક લાગવાનું; એટલે, શીર્ષકદા નાયિકા-પાત્રની વા રાજવી પ્રણયી-યુગલની વિલાસિતાની ઘેરી કરુણતાની નાટ્યોપયોગિતાનો અર્થસાધક લાભ લેવાને બદલે કર્તા ઉપકથાના તેમ જ ગીતોના કંઈક નાટ્ય-નિરર્થક ઉમેરણ દ્વારા કેવળ અતિરંજક તથા રસસભર કૃતિના પ્રેક્ષકપ્રિય શૈલી-ઢાંચાનો મરોડ કાઢવા ઉત્સુક રહ્યા છે એવી છાપ પડે છે તે આ કારણે. નાટ્યારંભ વેળા પૃથુ-સંયુક્તાના પ્રણયનિમિત્તે શૃંગાર તથા વિયોગાવસ્થા અને સમાપન વેળાના મૃત્યુ અંગે કરુણ; ચંદ—ચામુંડ-સોહાગીના ઉપકથાના પ્રણયત્રિકોણ વિશે શૃંગાર—કરુણ સાથે અદ્‌ભુત;

સ્વયંવર તથા યુદ્ધપ્રસંગો અંગે વીર તેમ ભયાનક—એમ રમણભાઈનો રસબાહુલ્યનો હેતુ ફળ્યો કહેવાય ખરો. જોકે, "સૈનિકો ચંદપુંડિરનું મસ્તક કાપી પત્ર સાથે ભૂમિ ઉપર રોપે છે"* એવું પ્રસંગનિરૂપણ વિશેષ ઉલ્લેખપાત્ર એટલા માટે ગણાય કે દશ્ય નાટ્યવિધાનની અપેક્ષાએ જુગુપ્સાજનક લાગવા ઉપરાંત એમાં વ્યવસાયી અતિરંજકતાની સ્પષ્ટ શૈલી-છાંટ જણાઈ આવશે. નાટ્ય-અભ્યાસ દ્વારા નાટ્યવિષયક રસ-રુચિ અંગે અર્વાચીન શૈલી-સંસ્કારોનો માર્ગદર્શન-લાભ મળ્યો હોત તો, ભારતીય ઈતિહાસના આ 'રસિક' તેમ 'ગમગીન' પ્રકરણની નાટ્યતત્ત્વપ્રચુર સામગ્રીમાંથી પાત્ર-પ્રસંગની સૂઝપૂર્વકની ચૂંટણી-ગૂંથણી§ દ્વારા હૃદયસ્પર્શી કરુણાંત પ્રણયકથા ઉપજાવી લેવાનું-આલેખવાનું તેમને ઊગી આવત ખરું. અલબત્ત, પોતાના આ પ્રથમ નાટ્ય-પ્રયાસમાં, મુખ્ય કથાનકનાં અને ગૌણ વસ્તુતંતુનાં સઘળાં—પાંચેય પ્રણય-પાત્રોનાં નાટકાંતે મૃત્યુ આલેખી ઘેરો અને લાગણીપોચટ કરુણાતિરેક જમાવવાની નાટકી-તૈયાર તરકીબ અપનાવવાનું કર્તા ચૂકયા તો નથી. પાત્રચિત્રણ તથા વસ્તુગુંફનની કેટલીક પ્રારંભિક ઊણપના કારણે નાટ્ય-એકમ તરીકે 'સંયુકતા' અવશ્ય નિરાશા જન્માવશે, છતાં એના ઉત્સાહી કર્તા થોડી આશા જગાડે છે તે વિવિધ લાગણીભાવોની ઉત્કટ અભિવ્યકિત તથા અભિનયસુલભ તેમ રસાળ આલેખન અંગે. સંયુકતાની પ્રણયવ્યાકુળતા અને પ્રેમોપચાર[૧], ચામુંડ-સોહાગીની ગેરસમજ નિમિત્તોની પ્રણય-વિહ્વળતા તથા જયચંદ--સંયુકતાના પાત્રવિરોધને સ્ફુટ કરતી નાટ્યોચિત્ત સંઘર્ષની પૂર્વભૂમિકા[૨], મુગ્ધ પ્રણય તથા મુકત શૃંગારની મિલાવટ અને નાટ્યમય તરકીબ જેવો સોહાગીનો છદ્મવેશ અને ચામુંડના પ્રણયભાવોની અભિવ્યકિત તેમ જ ઈતિહાસ--સંદર્ભ જાળવતી પૃથ્વીરાજની વ્યાકુળતા[૩]; પિતા—પુત્રના પાત્ર-વિરોધની નાટ્યક્ષમ પરાકોટિ અને નાયિકા અંગેનું કરુણ સમાપન[૪] એમ કેટલાક છૂટક પ્રવેશો જોવે-વાંચવે આકર્ષક લાગે તો તે આ કારણે.

---

* અં. ૩; પ્ર. ૩.

§ અં. ૧; પ્ર. ૪, પ્ર. ૭, અં. ૨; પ્ર. ૬, પ્ર. ૭, અં. ૩; પ્ર. ૧, પ્ર. ૫, પ્ર. ૬ તથા અં. ૪; પ્ર. ૨ અને પ્ર. ૪ છેક અનિવાર્ય નહિ લાગે. પ્રસ્તુત પ્રવેશોનો વિગતભાગ ટાળી શકાત વા અન્યત્ર અન્ય રીતે પ્રયોજી શકાત.

૧. અં. ૧; પ્ર. ૬.

૨. અં. ૨; પ્ર. ૩ અને પ્ર. ૫.

૩. અં. ૩; પ્ર. ૧, ૨ તથા પ્ર. ૮.

અં. ૪; પ્ર. ૧ તથા પ્ર. ૫.

આવી ભાવાભિવ્યક્તિ અંગે ઉપકારક નીવડતું 'સ્વગત'નું આયોજન આ પ્રથમ કૃતિની શૈલી-ખાસિયત ખરી, પરંતુ કર્તાની નાટ્યવિષયક સૂઝની ઊણપ પણ એમાં છતી થતી આવે છે. સંયુકતા--પૃથ્વીરાજ એ નાયક--નાયિકા અંગે કેટલાક મહત્ત્વના મોકા પર * તેમની સ્વગતોક્તિઓ નાટ્યમયતા અર્થે અર્થસાધક બની આવી નથી એમ નથી, પરંતુ સોહાગીથી શાહ સુધીનાં સઘળાં પાત્રો વેળા--કવેળા લાંબા સ્વગતોદ્‌ગારો વિશે રાચી રહે એ નિરૂપણરીતિમાં રસનિષ્પત્તિ અંગેના આ મહત્ત્વના નાટ્યોપાદાનનો અપવ્યય થયો છે એવી જ છાપ પડવાની. વળી, આ અપ્રમાણસર-એકાંતિક ઉક્તિઓની કૃત્રિમતામાં વધારો થતો આવે છે તે પાત્રોના વાર્તાલાપમાં ગોઠવાયેલા 'જનાન્તિકમ્' (aside) નિમિત્તે; એનાં પ્રમાણ તથા પ્રયોજન પણ અપ્રતીતિજનક તથા નાટ્યનિરર્થ લાગ્યા વિના નહિ રહે. એકંદરે તો વ્યગ્રતા તેમ લાગણીઉદ્રેક વ્યક્ત કરતા 'સ્વગત'ની ભરચકતા તથા હર્ષ-શોકનાં ગીતોના પ્રસંગનિયોજન અને લખાવટ અંગે× કર્તાને ભાવતી આવેલી વ્યવસાયી શૈલીની સંસ્કાર-પ્રેરણા શોધવી ઠીક પડશે; એના સમર્થનમાં ખાસિયતરૂપ સંવાદ-લઢણ ઉમેરવાની રહેશે તે આ—વાતચીતમાં સંબોધન—ઉદ્‌બોધનનો કૃત્રિમ અતિરેક§, 'ઉફ્', 'અરે', 'ઓહ', 'આહ' જેવા નિરર્થક વિસ્મયોદ્‌ગારો, નિર્જીવ પદાર્થો પરત્વે નાટકી ઉદ્‌બોધન† તથા ઉત્તેજનાસભર સંભાષણ; એ નિમિત્તે આ વીરરસપ્રધાન નાટકની ઉત્કટ અભિનયક્ષમતાને મોકળાશ મળી આવે છે એટલું ખરું. વ્યવસાયી શૈલીની સંવાદ--લઢણ ઉપરાંત તેની લખાવટ અંગે અંગ્રેજીની વાક્ય-છટા,** સંસ્કૃત

---

* સંયુકતા અંગે : અં. ૧; પ્ર. ૬, અં. ૨ ; પ્ર. ૭, અં. ૪; પ્ર. ૫
પૃથ્વીરાજ અંગે : અં. ૨ ; પ્ર. ૮, અં. ૩; પ્ર. ૮.

× 'ન મૂકીએ રે કદી હો વહાલા, અણવિશ્વાસનાં આળ' એ સોહાગીનું પ્રણય-હતાશાનું ગીત; અં. ૨ ; પ્ર. ૩.

'આવી વ્હાલા આવી રે ! થશે ન દૂર કિકરી' એ ચામુંડના અવસાન વેળાનું શોકગીત- અં. ૪; પ્ર. ૩. તથા અંતના કરુણ મોકા પર સંયુકતાનું ગીત-'રાતલડી વ્હાલા રોઈ રોઈ ગાળતી' અં. ૪; પ્ર. ૫.

§ 'નહિ બને એ, પિતાજી!', 'નહિ તો દુ:ખી થઈશ દીકરી!' 'સખી ! તું મારી ચિત્રલેખા થઈ' વગેરે.

† 'ઓ લુણહરામ લોહી ! બહાર આવ... વહી જા...... ધૂળમાં ભળી જા.' 'ઓ હિમગિરિ, બેસી જા-જમીનસરસો ચોંટી જા !' વગેરે.

** નમૂનો : 'છે કોઈ અહીં કે જે પોતાના રાજાને એકલો રણમાં મૂકીને જવાની ઉત્કંઠા ધરાવતો હોય? છે કોઈ એવો આપણા મિત્રોમાં......' વગેરે. (પૃ. ૧૪૩) 'ઘણું મોડું' અને 'અતિમોડું' (પૃ. ૧૪૧) તથા 'સુખમય રાત્રિ નીવડો, કુમારી !' (પૃ. ૭૯)

ભાષાભંડોળ§ તથા ઉર્દૂ-ફારસી શબ્દપ્રયોગ† દ્વારા તેમણે પ્રારંભિક કૃતિમાં સંવાદ-લેખન અંગે શૈલી-સમન્વય દાખવ્યો છે જાણે! પ્રખ્યાત સામગ્રીના વિષય-એકમમાં પાત્ર-પ્રસંગના ઉમેરણ દ્વારા એનો વસ્તુ-વિસ્તાર કરી તથા ગીત-સ્વગત તથા સંવાદ વડે એને બહેલાવવાની આ પ્રચલિત દીર્ઘસૂત્રી નાટ્યરીતિમાં અશિથિલ વસ્તુગુંફન ઉપરાંત વિશેષ અન્યાય થયો છે પાત્રચિત્રણને; એમાં વીર-રસિક કરુણ નાટકના વિલક્ષણ સ્વભાવદોષ ધરાવતા નાયકના અને કરુણાંત પ્રણયકથાની નાયિકાના પાત્રા-લેખ પણ વેડફાઈ ગયા છે. એટલે, 'સંયુકતા'ને પોતાનું 'પ્રથમ મોટું પાપ'* કહી ઓળખાવતા કર્તાના, પોતાના નીચેના શબ્દોમાં એનું યથોચિત મૂલ્યાંકન મળી રહ્યું કહેવાય. "કલાની દૃષ્ટિએ ઘણી ખામીઓ આ નાટકમાં જણાઈ આવશે. પાત્રોનું આલેખન જોઈએ તેવું સુરેખ ઊઘડી આવ્યું નથી; કેટલાક સંવાદોમાં દીર્ઘસૂત્રીપણું પણ જણાય છે; પ્રસંગોના ઉચિતપણામાં મતભેદને ઘણો અવકાશ રહેવા કારણ મળે એમ છે."×

તેમનું બીજું લાંબું નાટક 'શંકિત હૃદય' (૧૯૨૫) પણ ખાસ ભજવવા ખાતર લખાયું છે. એનો સંક્ષિપ્ત વસ્તુ-એકમ મૂળે તો આ ગાળામાં લખાતાં બટુભાઈનાં વિચારગર્ભ એકાંકીના બરનો ગણાય અને સ્નેહજીવનને ઝેર કરતી શંકાશીલતાનાં કરુણ પરિણામોના નાટ્યચિત્રણ અંગે નવા વિચારવહેણના ઉપલક્ષ્યમાં શિક્ષિત કર્તા પાસેથી મનોવૈજ્ઞાનિક માવજતની અપેક્ષા પણ રહે, પરંતુ શિખાઉ નાટ્યકારે કેવળ ઘટનાનિર્ભર વાર્તાશૈલી અપનાવી હોવાથી વસ્તુવિધાનની ઘણી તાલમેલિયા સંધિ નિમિત્તે નાટ્યનિયોજન ખાસું ખામીભર્યું લાગે છે. ચિદ્‌ઘન-વિલાસના આકર્ષણના વસ્તુનિક્ષેપમાં, ઉન્માદાવસ્થામાં કરાયેલા ચુંબનની મુખ્ય કાર્યસાધક ઘટનામાં તેમ જ ગુપ્તવેશની રહસ્યમયતા તેમ ચમત્કૃતિથી ભરેલા સમાપનમાં જ કેવળ વિચિત્ર સંદિગ્ધતા છે એમ નહિ; આરંભ-અંતના વચગાળાના વસ્તુ-સ્તબક વિશે પણ અસંભવિતતા વ્યાપેલી શોધી શકાશે. અસ્પષ્ટ

---

§ 'કઈ જિહ્વાએ હવે હું તારો અસ્વીકાર ઉચ્ચારું? મારી અમૃતકુપ્પી!' (અં. ૨; પ્ર. ૭).

† 'મુસલમાન પાત્રોના મુખમાં મુકેલી ભાષામાં ઉર્દૂ-ફારસી શબ્દોનો જાણી જોઈને ભરાવ રાખેલો છે...... ગુજરાતી ભાષા ઉર્દૂ-ફારસી શબ્દોનો ઝોક કેટલા પ્રમાણમાં ઝીલી શકે તે જોવાનો આમાં પ્રયાસ છે'.

* 'હું લેખક કેમ થયો?' 'બુદ્ધિપ્રકાશ'; અં. ૩; પૃ. ૯૪. (૧૯૪૫)

× પ્રસ્તાવના (આવૃત્તિ ૫); પૃ. ૭-૮.

રીતે આલેખાયેલા ચુંબન-પ્રસંગની સ્ખલન-પીડા અનુભવતો ચિદ્‌ઘન આત્મઘાત તરફ વળે, વનદેવી તેને અટકાવે પણ સર્પદંશથી તે આંધળો બને; 'શંકાની વ્યથાથી પીડાતો કુંજ' વિલાસને નદીમાં ધક્કો મારી ફેંકી દે; વળી મગરથી તેને બચાવવા નિરર્થ ગોળીબાર કર્યા પછી પોતે પણ પાછળ ઝંપલાવે; શંકા–વ્યથિત ચંદ્રિકા પુરુષદ્રોહી બને અને પોતાના પિતા તથા સઘળા પુરુષમિત્રોની છબીઓ ફોડી નાખે એ કાર્યવેગ 'શંકિત હૃદય' ધરાવતાં પાત્રોના આચાર-વિચારનું વૈચિત્ર્ય દાખવવા ભલે પ્રયોજાયો હોય પણ એ ફિલ્મી-નાટકી પ્રસંગપૂરણી વિશે મુખ્ય ફરિયાદ થવાની તર્ક—ઊણપની. પાત્રોના માનસબંધારણ તથા ઘટનાતંત્રની આ અસંબદ્ધતા અપૂરતી હોય તેમ તેમાં વિશેષ અસંગતિ ઉમેરાઈ છે તે ગુરુના રહસ્યમય પૂર્વજીવન તથા હાસ્યરસિક ઉપકથા અંગેની. કેવળ વાર્તા-દોરનો ઘટનાક્રમ જાળવતી પ્રસંગ-પૂરણી વિશે તેમ ડાકટર, વકીલ, ચોર તથા કવિ જેવાં તૈયાર નમૂના-પાત્રોના સ્વતંત્ર 'કોમિક' ઉપનાટકના પ્રયોજન વિશે કારણ આપવાનું હોય તો કર્તાના વ્યવસાયી લખાવટના દૃઢ શૈલી–સંસ્કારોનું જ.

આવી છેક કલ્પિત નાટ્યસૃષ્ટિમાં કર્તાના ઘટનાવિષયક દોરીસંચાર પછી પાત્રોને ભાગે કંઈ કર્તવ્ય રહેતું હોય તો આટલું—કર્તાને ગમે ત્યારે-ગમે તેવાં ગીતો ગાવાં અને પાત્ર ઉપસ્થિત હો વા અનુપસ્થિત પણ પોતાના લાગણીભાવો, ગીત ઉપરાંત અવારનવાર 'સ્વગત' દ્વારા વ્યક્ત કરવા. પરંતુ, સ્વગત-ગીતની કલૌચિતતા તેમ નાટ્ય-ઔચિત્ય કર્તાએ પ્રમાણ્યાં જણાતાં નથી; પરિણામે, કથા-ઉપકથાનાં હળવા-ગંભીર એમ તમામ પાત્રો અંગે પ્રસ્તુત-અપ્રસ્તુત રીતે નાટ્યવિવેક વિના પીરસાયેલી લાગણી-ઉદ્‌ગારોની આ અત્યધિક સામગ્રીથી પાત્રાલેખ અંગે ઉપયુક્ત થતો ગેરલાભ ગૌણ નહિ ઠરે, પરંતુ સવિશેષ પ્રતિકૂળ અસર થઈ છે તે નાટકની સમગ્ર રસપ્રદતા અંગે. આમાં મુખ્ય વસ્તુતંતુમાં ભાવાભિવ્યક્તિના તથા ગૌણ કથા-દોરમાં હાસ્યનિષ્પત્તિના કેટલાક છૂટક પ્રવેશો* તેમની નાટ્ય—લખાવટની સહજશક્તિ પેટે અપવાદ બદલ તારવી શકાશે ખરા, પરંતુ એકંદરે તો આમાં પણ કૃતિ વિશે કર્તા-મત ઘણી રીતે ઉચિત લાગવાનો—" નાટકમાં કાર્યનો વેગ મંદ હશે (!); ભજવવા માટે લખાયેલા આ નાટકનો હાસ્યરસ ઘણો મોળો પણ હોય; કદાચ તેનું પ્રમાણ જરૂર કરતાં વધારે લાગશે; પાત્રોનાં આલેખનમાં ઢોકરાઈ જવાના સંભવો સ્થળે સ્થળે રહે છે; 'સ્વગત' અને સંવાદોના લંબાણથી શિથિલતા પણ આવી હશે."§

---

* જેમ કે, અં. ૧; પ્ર. ૨ તથા ૬; અં. ૨; પ્ર. ૭, અં. ૩; પ્ર. ૩, ૪ તથા ૬.

§ પ્રસ્તાવના (આવૃત્તિ ૫); પૃ. ૯.

"અતિધનથી ઉત્પન્ન થતી નિર્માલ્યતામાંથી ગરીબનું કડક અને સંયમશીલ માનસ ધનિકને કેમ બચાવી લે છે" એવા સરળ-સંક્ષિપ્ત વિષય-એકમ અર્થે રમણલાલે રાબેતા મુજબ ત્રણ અંક—ચોવીસ પ્રવેશનો વસ્તુપથાર પ્રયોજી કેવળ કાર્યવેગને પ્રાધાન્ય આપ્યું છે. એમાં તેમને નાટયકાર કરતાં વિશેષ તો વાર્તાકારની શૈલી અપનાવી એમ કહેવાય અથવા તો તેમણે કંઈક મુગ્ધભાવે-કંઈક આદર ભાવે ઝીલેલી શૈલી-છાપ વર્ચસ્ ભોગવતી રહી છે એમ જ. જયપ્રસાદનો મોટર-અકસ્માત, અંજની માથે હીરાની ચોરીનો આરોપ, આત્મઘાતનો પ્રયાસ, પ્રિયકાન્તનો આળ-સ્વીકાર, કેદખાનામાંથી એની મુકિત, અંજનીના અપહરણની યોજના અને નિષ્ફળતા, કમળાલક્ષ્મીનું અકસ્માત-મૃત્યુ જેવી ચિત્રપટ-કથાનક જેવી પ્રસંગપૂરણી, ભીખાલાલ જેવો બીબાંઢાળ ખલનાયક અને કરતૂતોની ઉપકથા તથા પોલીસ, ગણિકા, ગુંડા, મુનીમ વગેરે જેવાં તૈયાર હાથવગાં નમૂનાપાત્રો તેમ જ કેટલાંય ગીત-સ્વગતનાં આયોજન-આલેખન અંગે હવે કોઈ પ્રેરણા-કારણ તપાસવાનું રહેશે નહિ. વ્યવસાયી નાટક-નમૂનાની આવી સામગ્રી-શૈલી વિશે તેમની કેળવાતી આવતી સાહિત્યિક રુચિ નિષ્ક્રિય રહી છે વા અસ્તિત્વ દાખવવા નથી મથી એમ છેક નથી. એના સમર્થન સબબ શુદ્ધ-સંસ્કારી ભાષા તથા મિતાક્ષરી-માર્મિક સંવાદશૈલી ઉપરાંત 'નાંદી'ની સુધારેલી આવૃત્તિ જેવા વસ્તુ-નિર્દેશક પ્રવેશકમાં સ્ત્રી-પુરુષની સુખ-શોધ,* ઉપનાટક જેવા 'મૂક નાટક'માં કામદેવ અને સૌન્દર્યતત્ત્વોનો રાસ,§ જયપ્રસાદના મકાનની હરાજીનું સ્વપ્નદશ્ય † તથા પ્રણયપાત્રોના મિલનનું દિવાસ્વપ્ન + જેવી, તેમની કલ્પકતા દર્શાવતી નાટયવિધાનની કવિતોચિત શૈલી-વિશેષતા પણ ઉદાહરણ પેટે ટાંકી શકાય; એમાં એમનો તખ્તાવિષયક પ્રયોગશોખ ડોકાયો હોય એમ પણ બને. પરંતુ, સરવાળે તો, "કલાકાર તરીકે હું બહુ સફળ છું એવી માન્યતા મેં કદી સેવી નથી. આ નાટકની રચના મારી આંકણીમાં મને ઊંચો તો ન જ ચઢાવે"** એવા તેમના અભિપ્રાય-ઉદ્‌ગારો ભલે વિનય ખાતર લખાયા હોય પણ કૃતિના ઉપલક્ષ્યમાં એ છેક ઔપચારિક નહિ લાગે !

રમણલાલ વસંતલાલ દેસાઈનાં એક ઐતિહાસિક ચતુરંકી તેમ જ બે સામાજિક ત્રિઅંકીઓની લખાવટ અંગે સુશ્લિષ્ટ નાટયવિધાન તથા નાટયાવશ્યક પાત્રચિત્રણની બે અગત્યની ઊણપ મુખ્ય વર્તાઈ આવે છે એવી છાપ વ્યકત કરતાંની સાથે, નાનપણથી

---

* અં. ૧; પ્ર. ૧.
§ અં. ૨; પ્ર. ૧.
† અં. ૩; પ્ર. ૧.
+ અં. ૩; પ્ર. ૮.
** પ્રસ્તાવના; પૃ. ૧૦.

તેમનો નાટયશોખ કેળવનાર-પોષનાર વ્યવસાયી રંગભૂમિની શૈલીવિષયક પરિપાટી જ મુખ્યત્વે નજર સમક્ષ રખાઈ છે એ હકીકત તેમના નાટયલેખનના સમાપન- મમાં સૌ પ્રથમ ઉલ્લેખવાનું ન્યાય્ય ગણાશે અને એ સંદર્ભમાં એમની સ્વયં-કબૂલાત વિશેષ રસપ્રદ બની રહેશે :

"વર્તમાન ગુર્જર રંગભૂમિના અનેક દોષ નિહાળવા છતાં હું તેને તિરસ્કારી શક્યો નથી. રંગભૂમિએ વિકસાવેલા (Technique) બાહ્યાકારમાં અનેક શક્યતાઓ ભરી છે એમાં મને સંશય લાગતો નથી. જોકે સાહિત્યે સ્વીકારેલું એક પણ નાટક રંગભૂમિ પાસે નહિ હોય તોપણ. વળી પશ્ચિમનાં નાટકોમાં સધાતી સ્થળ અને કાળની સીધી સંકલના વગર, લાંબાં લાંબાં આખાં પાનનાં પાન ભરાય એવાં સૂચનો વગર, માત્ર ચમકતા સંગીતરહિત, વાર્તાલાપ વગર નાટક રચાય જ નહિ એવો મત હું મારે માટે હજુ દઢ કરી શક્યો નથી. નાટકમાં યોગ્ય સંગીતની ગૂંથણી (Asides) અને (Soliloquy) સ્વગતની રચના અને પ્રવેશ દ્વારા યોજાતી સમય-સંકલનાના ઉપયોગમાં માનું છું. પશ્ચિમની રચના અને તેના ભણકારા સમી કંઈક સુંદર ગુજરાતી નાટકરચનાઓ પ્રત્યે ખૂબ સદ્‌ભાવ ધરાવતો હોવા છતાં અને પશ્ચિમના કલાકારો પણ એ રચનાઓ વર્જ્ય ગણે છે એમ મનાતું હોય તો તે ભૂલ છે............એટલે બાહ્યાકૃતિને ઘડતાં ઘણાં જૂનાં સ્વરૂપોનો અને તદ્‌બીરોનો હું આશ્રય લઈ નાટક રચવામાં ખોટું માનતો નથી."* આ ચિંત્ય જણાતાં અંગત વિધાનોની સાધક-બાધક વિગત-ચર્ચા અપ્રસ્તુત ગણીએ તો 'વર્તમાન ગુર્જર રંગભૂમિ'ની અત્યંત રૂઢ શૈલી-ખાસિયતો તથા ખૂબી-ખામીઓના આવા સ્પષ્ટ-નિખાલસ પુરસ્કાર-સ્વીકારની ઈતિહાસ-અગત્ય પેટે એટલું નોંધી શકાય કે વ્યવસાયી રંગભૂમિ તથા નાટય-લખાવટની વ્યાપક ઉપેક્ષાનાં વલણ-વહેણના અનુસંધાનમાં, એ બહુધા સ્થૂળ અતિરંજકતામાં અટવાતી રહેલી શૈલીને શક્ય તેટલી રુચિકર રીતે અપનાવવામાં અને આછોપાતળો—કદાચ અસભાન—શૈલીસમન્વય પ્રયોજવામાં વિભાકર પછી કોઈ શિક્ષિત સાહિત્યકારનો નામ-નિર્દેશ કરવાનો હોય તો તે રમણલાલ દેસાઈનો.

આ જ ગાળામાં, 'ઉગતી જુવાની' (૧૯૨૩) દ્વારા સૌ પ્રથમ વાર નાટયપ્રકાર પરત્વે પોતાનું ભાષા-સામર્થ્ય અજમાવતા બ. ક. ઠાકોર પણ "નાટકને ભજવવાની જરૂરિયાતોને આદિથી અંત સુધી પૂરેપૂરી લક્ષમાં રાખીને જ દરેક પ્રવેશ રચવામાં આવ્યો છે"§ એવી કૃતિ અંગેની જાહેરાત દ્વારા રંગભૂમિ-સભાનતા દાખવે છે, પરંતુ તે રમણભાઈથી

* 'અંજની'ની પ્રસ્તાવના; પૃ. ૮-૯.

§ પ્રવેશ ૧; પૃ. ૨૬.

જુદા પ્રકારની. વળી, બંનેની નાટ્યસામગ્રી તેમ નિરૂપણપદ્ધતિ વચ્ચે તાત્ત્વિક તફાવત ઓછો નહિ જડે.

સંસ્કૃત ઢબના મંગલાચરણના સૂત્રધાર નિમિત્તે લેખકની આત્માભિવ્યકિત, એ નવતર શૈલીની પ્રસ્તાવનામાં આલેખાયેલી સાંપ્રત `ગભૂમિની ઉગ્ર-કઠોર નહિ, પરંતુ બહુધા સમતોલ-વિવેકી વિવેચના, એ દ્વારા વ્યકત થતી રંગભૂમિ-નિષ્ઠા તેમ સાક્ષરી-માનસ વિશે નોંધપાત્ર ઠરતી જાગરૂકતા, સંયુકત હિંદુ કુટુંબના 'સાંસારિક નાટક'નાં, ગૃહજીવનનાં નિકટવર્તી જણાતાં પાત્ર-પ્રસંગ, એ મારફત મદ્યનિષેધ, લગ્નપ્રથા તથા ઉચ્ચ કેળવણી જેવા ઉપયોગી પ્રશ્નોની ચર્ચા-છણાવટનું નાટ્યનિયોજન, ઘરગથ્થુ વાતાવરણ જમાવતી રોજિંદી સંવાદબાની તથા બોલાતી ભાષાની પાત્રોચિતતા,* એમાં ડોકાતો નવા વાસ્તવ-આગ્રહનો આવિષ્કાર અને ગઝલ, લાવણી, પદ જેવી કવિતાની સરલતા દ્વારા સંસ્કૃત નાટ્યરીતિના અનુશાસનને આંતરીને જાણે આ સાક્ષરી કલમે દૂરવર્તી પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં રસલક્ષી નાટકોની સાહિત્યિક ગદ્ય તથા પદ્યપ્રચુરતાની સાયાસ શૈલીની દીર્ઘ પરંપરામાંથી નાટકને છૂટું દોરી જવાની કોશિશ કરી કહેવાય. પરંતુ એમાં નિર્ણાયક વિકાસક્રમ સિદ્ધ થાય એમ સહસા બની આવ્યું નથી. ઊલટું, સુદીર્ઘ સંવાદો, વૃત્તાંતકથન, ચર્ચાપ્રચુરતા અને સ્વગતની નીરસતા, ઈલાબા, દોલત તથા પદ્માના ઓછાવત્તા અપવાદ સિવાય નિર્જીવ પાત્રસમૂહનું અનાકર્ષણ, સ્વતંત્ર વિષય-એકમનું સ્વપર્યાપ્ત પ્રવેશ-નિયોજન તથા નાટ્યેતર સામગ્રીની લગભગ કંટાળાજનક બની રહેતી પ્રશ્નચર્ચા† દ્વારા કથનરીતિ કરતાં કેવળ કથયિતવ્યને પ્રાધાન્ય અપાયું હોય એવી છાપ પડવાની અને એમ, નાટકના ઉપશીર્ષકમાં લટકાવાયેલું 'ભજવાય એવું' વિશેષણ ભાગ્યે જ ચરિતાર્થ થયું કહેવાય.

---

* "ભૂત, વર્તમાન અને ભાવિને અંગે હાલ પ્રવર્તતાં બલોની વત્તીઓછી કલા જોતાં `આ પ્રકારનાં `ઇ કંઇ સિદ્ધ અને ચિંત્ય વિચારોથી જાણ્યેઅજાણ્યે પ્રેરાઈને આ નાટક લખતો ગયો તેમ મેં એમાંનાં જુદાં જુદાં પાત્રોની બોલી માટેની રૂઢિઓ (Con.ention) યોજી છે, પાત્ર સાથે તદાકાર બની લખવાના ઝોકમાં યોજાઇ આવી છે." 'આ નાટકની ભાષા'—ટિપ્પણ.

† પ્ર.-૩ નું શીર્ષક આમ છે: 'મિશ્ર વિરુદ્ધ શુદ્ધ આહાર વિશે અફલાતૂની સંવાદ'; એ પછી કર્તાની નોંધ : "અફલાતૂની સંવાદ એટલે પ્લેટોના સંવાદોની ઢબનો સંવાદ. પ્લેટોએ પોતાના સંવાદ તખ્તા ઉપર નટ-ચમૂ ભજવે, અને શ્રોતાજનો તેમાં નાટક તરીકે રસ લઈ શકે એવા રચ્યા જ નહોતા. આ પ્રવેશ ભજવી શકાય ખરો?"

'લગ્નમાં બ્રહ્મચર્ય અથવા સંયોગે વિયોગ' (૧૯૨૮) ના 'નિવેદન' માં રણછોડભાઈ ઉદયરામ, વાઘજી આશારામ, ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી તથા મૂળશંકર મૂલાણીને 'વ્યવહારુ નાટ્યકારો' તરીકે બિરદાવવામાં તેઓ વ્યવસાયી રંગભૂમિ પરત્વે ફરી વાર લાક્ષણિક સહૃદયતા દાખવે છે જાણે. પરંતુ તેમની પોતાની પ્રસ્તુત કૃતિમાં—રમણલાલની જેમ—એવા કોઈ શૈલી-અંશો જોવા નહિ મળે. બલ્કે, રજવાડી કુટુંબનાં વિષય-વાતાવરણના ટૂંકી વાર્તા લાયક સંક્ષિપ્ત વસ્તુતંતુનાં નાટકમાં, સંકલન, પાત્રચિત્રણ, વાર્તાલાપ (એમાં ટૂંકા સંવાદોની બોલચાલની લઢણ અપવાદ ગણાય) તથા નાટ્યરસ-નિષ્પત્તિની શૈલી-બાધા પૂર્વવત્ નહિ હોવાથી, એ શાળાઓ—વિદ્યાર્થીઓને અનુલક્ષીને લખાયું છે છતાં અભિનયપ્રવૃત્તિને ઉપકારક નીવડવાની કર્તાની શુભાશાની નિશાનચૂક થઈ ગઈ કહેવાય.

વેલેંટાઇન કેટેયવના 'સ્કવેરિંગ ધ સર્કલ' ('વર્તુલમાંથી સમચોરસ') નામના વિશ્વખ્યાત રશિયન પ્રહસનના ગુજરાતી અનુવાદ 'સોવિયેટ નવજુવાની' (૧૯૩૬) દ્વારા આ વિદ્વાન પાંગરતી રંગભૂમિને મદદકારક બનવાની વળી એક વાર ઉત્કંઠા-નિષ્ઠા દાખવે છે એમ જ, પરંતુ રૂપાંતર-આવશ્યક સરળતા—સ્વાભાવિકતા તેમ પ્રહસનોચિત્ત હળવાશ—છૂટછાટ અંગેની કાંઈક સ્વભાવગત મર્યાદાઓ અને મૂળ વસ્તુ-માળખાને મૌલિક રીતે મઠારવા-બહેલાવવાની નાટ્યવિષયક શૈલી-ઊણપને કારણે ગુજરાતની રંગભૂમિપ્રવૃત્તિને તેમના ચીવટભર્યા પરિશ્રમનો લાભ મળી શકયો નહિ એટલી જ નોંધ કરવાની રહેશે.

આ વિલોકન-ક્રમમાં હવે ઉલ્લેખાનારા યશવંત પંડયા પણ પ્રતિનિધિ શૈલીકાર ખરા, પરંતુ જેમ તેમની એકાંકી નાટિકાઓમાં તેમ આ અનેકાંકી નાટકોમાં વ્યકત થયેલા આવિષ્કાર સાથે ર. વ. દેસાઈ તથા બ. ક. ઠાકોરનાં જે તે વલણ—શૈલીનો પણ વિગત-વિચાર કરવામાં આવે તો બંનેમાં રસપ્રદ અસામ્ય ઓછું નહિ જડે. આમાં, તેમણે અપનાવેલો દ્વિઅંકી નાટ્યબંધ પ્રથમ દૃષ્ટિએ તો કથનરીતિની નવીનતા પેટે નોંધી શકાય; અલબત્ત, પ્રત્યેકના પાંચ એમ કુલ દશ પ્રવેશના 'પડદા પાછળ' (૧૯૨૭) માં મૂળે તો એકાદ ત્રિઅંકી-નું વસ્તુ-ફલક ગોઠવાયું છે એવું લાગે એમ પણ બને. કથયિતવ્યની વિશેષતા નોંધવી હોય તો તે આ: "આપણે જે જીવન જીવવું હોય છે અને જે જીવન જીવવું પડે છે તે બેઉ, એક એકથી જુદી જ નહિ પણ વિરોધી તત્ત્વોથી ખદબદતી, નિરનિરાળી સ્થિતિ છે. એ વચ્ચે અવિરામ ઘર્ષણ ચાલ્યા જ કરે છે અને પરિણામ તરીકે અકલ્પ્ય ભાસતી કેવળ કઢંગી જિંદગી અનુભવવા વારો આવે છે. પોતા સિવાય અન્ય કોઈને એની ખબર ન પડવા દેવા સૌ એટએટલી કાળજી રાખે છે કે કયારેક પોતે પોતાને છેતરવા લાગે છે એનું પણ એને ભાન નથી રહેતું." * પ્રસ્તુત શબ્દોની નાટ્યોચિતતા અંગે

* "સૌ. વનવેલી મહેતાને" (નામની પ્રસ્તાવના); પૃ. ૭.

આદર્શરૂપ ઠરે તેવી પરિસ્થિતિ કૃતિમાં આલેખાઇ છે લગ્નવિષયના ઉપલક્ષ્યમાં. કદાંક સ્વચ્છંદે ચઢી જતું મુક્ત, ઉલ્લાસી પ્રણયજીવન તથા સહેજમાં ન ફગાવી દેવાય તેવી અળખામણી જવાબદારી સાથેનું લગ્નજીવન—એમ 'જીવવું હોય' અને 'જીવવું પડે' એવી બે પરસ્પર વિરોધી જીવન-પરિસ્થિતિ આલેખવામાં તેમણે પરંપરાગત કજોડાના વિષયનું કેવળ નવતર રૂપાંતર કર્યું છે એમ પણ કહી શકાય. વળી, 'અવિરામ ઘર્ષણ' તથા 'કઢંગી જિંદગી જીવવાનો વારો' જેવી વસ્તુ--પ્રાપ્ત પરિસ્થિતિ અંગે અસંતોષ રહેવાનો તે તેના અવ્યવસ્થિત નાટયનિયોજન અંગે.

હંસલ-જયલક્ષ્મી તથા સુભદ્ર-વનવેલી એ પરસ્પર લગ્નસંબંધથી બંધાયેલાં અને એ પૈકી પરસ્પર સ્નેહભાવે સંકળાયેલાં હંસલ-વનવેલી, એમ પરિણીત યુગલો અને પ્રણયી પાત્રો એક જ સ્થળે એકઠાં થાય અને પ્રણયની નિષ્ઠુર લાચારી તથા લગ્ન અંગેની વિકૃતિ એક જ પ્રવેશના પ્રસંગોમાં વ્યકત કરી આપતા અને એ સાથે અં. ૧; પ્ર. ૫ સાથે આટોપાઇ રહેતા પ્રથમ વસ્તુ-સ્તબકની ઘટ્ટ નાટયમયતા સુગ્રથિત લાગે ખરી, અને મનોમંથન તથા વ્યથા પછી સ્નેહની વિકૃતિમાં જીવતા પ્રણયીઓની વેદના સંયમ તેમ આત્મવંચનાના ઓઠા નીચેથી ભભૂકી આવે અને કરુણ પરાકોટિ તરફ વળે એ નાટયસહજ પણ ઠરે, પરંતુ પત્નીની મોંમાર દલીલબાજી અને ગૃહત્યાગ, પતિનો ભજનિક તરીકેનો છદ્મવેશ તથા પિસ્તોલ તેમ ઝેરની શીશી જેવાં આત્મઘાતનાં સાધનો તથા પાત્રના આત્મઘાત જેવી પ્રસંગસામગ્રી વડે વસ્તુપ્રવાહની સરસતા કથળી છે એટલું જ નહિ, આવી હાથવગી તરકીબો નિમિત્તે ચોક્કસ સમાપન અર્થેની નાટયકારની મૂંઝવણ છતી કરતો આ આખો નાટય-ઉત્તરાર્ધ ઘણો બધો નાટકી બની ગયેલો જણાશે. નાટય-વિધાનની આ તાત્ત્વિક ઊણપનો બદલો મળી આવે છે તે તેમની બૌદ્ધિક ચપળતા તેમ ચબરાકી દાખવતા સંવાદ-કસબ દ્વારા. પાત્રોકિત દ્વારા જે તે પાત્રની મન:સ્થિતિ અંગે સંદિગ્ધતા રહેતી નથી, પરંતુ એ સંવાદોદ્ગારની ઘણી વાર એકવિધ લાગતી, તર્કપરાયણતા તથા દલીલબાજીની વાણી-લઢણ પાત્રોના વ્યકિતત્વલક્ષી પિંડ-બંધારણ અંગે પ્રતિકૂળ નીવડેલી લાગે એમ પણ બને. એમ છતાં, રૂઢિ-રીઢી લગ્નસંસ્થાની વિકૃતિની બુદ્ધિપૂત દલીલો દ્વારા કડક ચકાસણી કરતા રહી, તે પ્રશ્નાર્થવાદી વૃત્તિ-વલણની આગેવાની લેતા જણાય છે તે આ વાર્તાલાપ-કૌશલ્યના કારણે. રૂઢિલગ્નની કરુણતા ભલે નાટકી ઢબે અતિશયોકિતપૂર્વક આલેખાઇ હોય, પરંતુ એ અંગેના કેટલાક કઢંગા પ્રસંગ તેમ ભાવ વિશે જાણે વકતાનું ઝેર પાયેલાં તીર છોડતાં રહી તેમના ભાથામાં એની તો ઊણપ નથી એનો તેમણે ઠીક પરિચય કરાવ્યો છે. એથી સમગ્ર રીતે લાભ થયો છે નાટકની સુવાચ્યતાને. આ શૈલીની વિશિષ્ટતા પેટે વિશેષ ઉલ્લેખપાત્ર ગણાશે તે પાત્રોના મનો-

ભાવોને* અથવા પ્રાપ્ત વસ્તુ-પ્રસંગને§ વાગછટા વડે તાદૃશ બનાવતાં ભરપૂર સૂચનો. નાટક-નવલકથાની ભેદ-રેખા ભૂંસાતી આવે છે તે આવી લખાવટમાં. 'ચીબરીની કારમી ચિચિયારી સંભળાય છે'; 'ચન્દ્રને પ્રચંડ વાદળ ઘેરી લે છે'; 'પ્રલયનો ભયંકર કાળ ફરી વળ્યો લાગે છે' એવાં સંકેત—સૂચનોમાં નાટયેતર સૃષ્ટિની પ્રકૃતિ-ઘટનાનો પ્રતીક ઢબે ઉપયોગ થયો જણાય છે.

બે વર્ષ પછીના 'અ. સૌ. કુમારી' (૧૯૩૧)માં તેઓ શારીરિક સાથે માનસિક એમ બેવડું કજોડું પ્રયોજી પ્રથમ કૃતિનું વિષયાનુસંધાન જાળવી રાખે છે એટલું જ નહિ, એ નિમિત્તે સમસ્યારૂપ લગ્ન-વિષયની જાત-તપાસ કરતા રહેવાનું શૈલી-સાતત્ય પણ તેમણે વધુ ઉત્કટ બનાવ્યું છે જાણે. એમ કરવામાં તેઓ જુનવાણી મત, પ્રચલિત અભિપ્રાય કે બહુમાન્ય નીતિ-વિચારની બુદ્ધિપરાયણ નિર્ભીકતાપૂર્વક ચકાસણી કરવા મથે એ સ્વાભાવિક ગણાય. એ સાથે એમાં નવા અવલોકન-વલણનો પ્રતિનિધિ આવિષ્કાર જડી આવે છે તે વ્યવહાર-મૂલ્યોને વ્યકિતના ઐહિક જીવનના સુખદુ:ખના સંદર્ભમાં મૂલવતા રહી પ્રશ્ન-ઉકેલ દાખવવાની શૈલીમાં. પ્રથમ કૃતિની સરખામણીમાં, 'અ. સૌ. કુમારી'ના કૃતિગત મંતવ્ય-ભારને વિશેષ લાભ મળ્યો છે તે નાટયાનુકૂળ સંવિધાનનો. એકાંકી-ઉચિત પરિપકવ ભૂમિકાએ વસ્તુ-ઉદ્‌ઘાટન, વિચાર તેમ ભાવનાનો સૂક્ષ્મ સંઘર્ષ, કટોકટી-પરાકોટિ, નાટયોચિતતા તથા વિવિહાસસૂચક વિષય-સમાપન દ્વારા પંડયાનું નાટયવિધાન રુચિકારક બન્યું કહેવાય; પણ વસ્તુસંવિધાન અંગેના નાટકી અંશો છેક નથી એમ નથી. વિભૂતિના ઘરની મુલાકાત લેતા શ્રીમાન તેના આંગણામાં લપસે, અકળાય, જીવલેણ માંદગીમાં પટકાઈ મૃત્યુ પામે† એવા ઘટનાતત્ત્વનું ઉદાહરણ એ અંગે ટાંકી શકાય. વસ્તુત: વિભૂતિ અંગેની મહત્ત્વની વિષયસંધિ અંગે કસબ-સાવધાનીની ઊણપ વર્તાવાની, કેમ કે વિભૂતિનો છદ્મવેશ બીજાં પાત્રોથી તો ઠીક પણ ભૂતકાળમાં સ્નેહપાત્ર બનેલી સુકુમારીથી પણ છૂપો રહી શકે એ ભાગ્યે જ પ્રતીતિજનક ઠરે. એ વસ્તુ-સંદર્ભ અંગે સુકુમારીના માનસના અંદેશા આલેખાયા છે ખરા.** છતાં વસ્તુસંકલનની એ કડીની શિથિલતા રસબાધક એટલા માટે નીવડે છે કે વિષયના નાટયસ્ફોટ અંગેની પ્રસંગપૂરણી ઘણી બધી

---

* નમૂના ખાતર: 'મનાવવાની મહેનત કરતી', 'ઊંચી છાતી કરી', 'ખુશમિજાજથી', 'આખી વાતનું મહત્ત્વ ઘટાડતી', 'તુચ્છકારથી ટુકડો ફેંકતી હોય તેમ', વગેરે.

§ 'બાજી જરા ચગડોળે ચઢે છે', 'જયલક્ષ્મીના ચહેરા પર શાહી ઢળે છે' વગેરે.

† અં. ૨, ચિત્ર ૩.

** અં. ૧, ચિત્ર ૩.

ભાવસૃષ્ટિમાં અગ્રેસર રહેતું બોલકણું પાત્ર સમસ્યાનાટકની ઘટનાસૃષ્ટિમાં કાર્યસાધક ઉપાદાન તરીકે પણ ઉપયોગમાં લેવાયું છે. સંસારના સર્વ જ્ઞાન-વિષયોની બૌદ્ધિક ચકાસણીમાં રાચતા યુરોપ-પ્રવાસી અભિજીત અને કેવળ શૂન્ય-સ્વરૂપ ઈંડાની જાણકારી ધરાવતા સ્વૈરવિહારી વાઘરી તીરથ વચ્ચે વાતાવરણ, સંસ્કાર તથા માનસકક્ષાનો અધિકતમ તફાવત હોવા છતાં એ બંને વચ્ચે જ વધુમાં વધુ સમજણ-સમભાવ આલેખી કર્તાએ કેળવણી-સુધારા અંગેના તાત્ત્વિક વિચારભારની સટીક તેમ વ્યંગ્યાત્મક નાટયાભિવ્યકિત પણ સાધી બતાવી એ તેમના નિરૂપણની ખૂબી. અક્ષરજ્ઞાન તથા સ્વભાવપરિવર્તનની ગૂંગળાવતી પ્રક્રિયાને નિરર્થ ઠેરવતા તીરથના મોકાસરના જીવન-સ્વાપર્ણ દ્વારા આશ્રમની નિયમ-પરસ્ત શિક્ષણપ્રથા તથા જડ શિસ્ત-ઘેલછા પરત્વે તથા ભણેલા-સુધરેલા પરંતુ આપરખા 'માંડી વાળેલા' પરત્વે જ નહિ પણ વાતચીતમાં ઝીણું કાંતનારા અને બુદ્ધિનું કવચ પહેરી આંજતા ફરતા—કદાચ એ રીતે લાગણી-દૌર્બલ્ય છુપાવતા—અભિજીત જેવા આધુનિકો-અતિશિક્ષિતોના જીવતર પરત્વે જ કેમ જાણે કર્તાએ વેધક ટાઢો ચાંપ્યો છે. આમ, નાટયારંભે અસામાન્યતામાં સરખાં જણાતાં બે પ્રમુખ પાત્રોનો આચરણ-ભેદ પણ વિષયસ્ફોટન તથા વસ્તુસમાપન અર્થે નાટયોપયોગી બન્યા વિના નથી રહ્યો. એટલે તાત્કાલિક ભલે અભિજીતની વિચારશ્રેણી-વાણીછટા આકર્ષક લાગે, પરંતુ અંતિમ સાર્થકતા જડશે તીરથના પ્રણયરંગી જીવતર અને શૌર્યરંગી મૃત્યુ વિશે. ટૂંકમાં, નાટયવિષય તથા કૃતિ-શીર્ષક ચરિતાર્થ થયાં જણાય છે તે આ અભિજીત, આરતી, ફાલ્ગુનીની પાત્રત્રિપુટીની ખાસિયતોને ઉપસાવી આપતા તીરથના પાત્રાલેખ નિમિત્તે. તીરથને મળેલા આવા માનભર્યા નાટય-મહત્ત્વને લીધે અગત્યની ફરિયાદ નિરસ્ત થવાની તે એ કે, શ્રીધરાણી ખુદ અભિજીતથી અંજાયા-આકર્ષાયા છે. તેમની કૃતિઓમાં સહજ-સુલભ થઈ પડેલી કાવ્યછાંટ બહેલાવતી આવતી ગીત-યોજના તથા નાટયછટામય સંવાદબાની-થી લાભ થયો છે પાત્રદ્યોતક ભાવાભિવ્યકિતને. તરેહવાર વિષય અંગેની અભિજીતની વિચારસામગ્રી માર્મિક રીતે વ્યકત કરવા સાથેસાથે ચાલતી સુવાચ્ય વાર્તાલાપ-લઢણ અંગે તેમની ગદ્ય-છટા પણ નોંધવાની રહે. આવા શૈલી-સહયોગથી ઉપયુકત થયેલી સંયત તેમ રુચિકર અભિનયક્ષમતા ગતાનુગતિક રસાસ્વાદને નિરાશ કરે તો ભલે, પણ અર્વાચીનોત્તર રંગભૂમિ-ક્રમમાં આવશ્યક બનનાર—આકાર લેનાર નાટયશિક્ષણ તેમ અભિનયઅભ્યાસ અંગે પ્રથમ પસંદગી અપાતી રહેશે તે આવી કૃતિઓને.

સ્ત્રી-પુરુષના જાતીય આકર્ષણ તથા તત્સંબંધી પાત્રો-પ્રસંગો આલેખતાં 'જળિની' (૧૯૩૫)માં તેના કર્તા 'દિવ્યાનંદ' 'રૂઢિ-વિચાર, રૂઢિ-આચાર, એ સત્ય કે હૃદયપ્રેરિત, નિર્મળ બુદ્ધિમીમાંસાની પ્રમાણિકતા એ સત્ય?' એવા વિષય-પ્રશ્નની યથામતિ ચર્ચા

કરવા મથે છે, એમાં વિચારોની મૌલિકતા કરતાં એ પ્રશ્ન-છણાવટ અર્થે ગોઠવાયેલા ત્રિઅંકી નાટ્ય-માળખાના આઠ જેટલા "પ્રવેશોની રચના ફક્ત વાચનની દૃષ્ટિએ જ કરેલી છે"* એવી નિખાલસ ચોખવટ કદાચ નોંધપાત્ર ઠરે તો ભલે! 'પ્રીતમની પ્યાસ' તથા 'યોગી કોણ?' (૧૯૩૬). એ બે-લગ્નવિષયક નાટકોમાં તેઓ ત્રણ અંક-આઠ પ્રવેશનું વસ્તુ-માળખું તથા (નાનાલાલ, ર. વ. દેસાઈ જેવા) અન્ય કવિઓનાં ગીતો ઉમેરતા રહેવાની શૈલી જાળવી રાખે છે અને નાટ્યવિધાન અર્થે નાટકી-આકસ્મિક તરકીબોનો પણ આશરો લેવાય છે; છતાં કર્તા-કલમની સંવાદ-ફાવટના કારણે વાચનની રસપ્રદતા અધઝાઝેરી જળવાઈ આવે છે એ એમના નાટ્યોત્સાહનું સુફળ કદાચ. સાંસારિક તથા નૈતિક પ્રશ્નોની આલોચનાનું તેમનું ચોથું છેલ્લું નાટક 'ઈશ્વરનું ખૂન' (૧૯૪૧) નવા વિચારવાદનો અણસારો આપતી ઘણી મૌલિક કૃતિ ઠરે. સુવાચ્ય સંવાદછટાની ખૂબી અંગે તેમ નાટ્યોપકારક રચનાવિધાનની તથા ચર્ચાતિરેકની ખામી અંગે તેમનો આ અડધા દશકાનો નાટ્યફાલ લગભગ એકસરખો ઊતર્યો કહેવાય.

એકધારા ઉત્સાહથી નાટક લખનારાઓમાં બીજો ઉલ્લેખ કરવાનો રહેશે પુરુષોત્તમદાસ ત્રિકમદાસનો. સમકાલીન-સામાજિક પ્રશ્નોની નાટ્ય-છણાવટ કરતા રહેવાની આ ગાળાની નવી નિરૂપણ-રીતિમાં તેઓ ઘણી આશાસ્પદ શરૂઆત કરે છે 'ન્યાય' (૧૯૩૧)થી. હિંદુ સમાજ પરના પશ્ચિમની રહેણીકરણીના આક્રમણનાં શક્ય પરિણામોના નવા વિષયના 'હાથીના દાંત' (૧૯૩૧)માં, "આપણે ત્યાં જે વર્ગને ડહાપણીઆ નીતિથી નીતરતું જ સાહિત્ય જોઈએ છે તેને માટે આ નાટક નથી" એવી મુનશી-સંપ્રદાયની ખુમારી વ્યક્ત થઈ છે અને તેને 'આમુખ' પાઠવ્યો છે તેય મુનશીએ. "આ નાટક મૂળ અંગ્રેજીમાં લખવા ધારેલું. પ્લૉટની રચના અને જે સામાજિક સ્થિતિ ચીતરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે તે ગુજરાતમાં સહેલાઈથી કસી શકાય એવાં નથી. બંગાળીઓમાં છૂટાછેડાનો કાયદો લાગુ પડે છે અને આચારવિચારમાં પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિનું બહુ અંશે અનુકરણ કરે છે એમ સાંભળ્યું છે...એટલે બંગાળી પાત્રો દ્વારા જ એ વિષયની ખિલવણી થઈ શકે એમ માનીને બંગાળી નામો વાપર્યાં છે."§ એમાંની સમસ્યાનાટકની વિષયસામગ્રી તથા વિચારપ્રેરક માવજત, વસ્તુસંકલનની નાટ્યોપકારકતા અને સંવાદ-લખાવટની સફાઈ તેમ તાજગી અને પ્રગતિશીલ વિચારશ્રેણીમાં, નાટક લખતી નવી કલમોમાં પ્રગટતા થયેલા તેજનું સમર્થન જડી રહેવાનું. આની સરખામણીમાં છેલ્લી કૃતિ 'સળીયા પાછળ' (૧૯૩૬)-નો નાટ્યવિષય સામાન્ય તેમ અનાકર્ષક ગણાય પરંતુ તેમને શૈલી-સુલભ થયેલી ખાસિયતોને કારણે નાટ્યમયતાનું આકર્ષણ જળવાઈ આવ્યું છે.

---

*'કથની' (નામની નોંધ).

§ 'પ્રસ્તાવના'.

વૃદ્ધોની લગ્નલોલુપતા પરત્વે તિરસ્કારયુકત પ્રત્યાઘાત આલેખતા 'બળવાખોર' (૧૯૩૫) તથા યુવકોની અનધિકૃત પ્રણયચેષ્ટાને ઉપહાસ-વિષય બનાવતા 'આશાની પાંખે' (૧૯૩૯) નામનાં શાન્તિલાલ મો. શાહનાં બે ત્રિઅંકીઓમાં સંસ્કારી-સુઘડ સંવાદછટા સિવાય અન્ય કોઈ નાટયકસબ શૈલીસિદ્ધ થયો જણાશે નહિ કેમ કે નાટક લખવા નિમિત્તે તેમણે મુખ્ય નેમ રાખી છે તે પ્રેમ વા લગ્ન સંબંધી વસ્તુસુલભ બનતા જે તે પ્રશ્નો વિશે મંતવ્ય દર્શાવતા રહેવાની વા ચર્ચા ગોઠવતા રહેવાની.

ડીન સ્વિફ્ટને તથા બર્નાડ શોને "ઉદ્દેશી' ને તથા અમુક નામાંકિત વ્યકિતઓની ખાસિયતોને અનુલક્ષીને લખાયેલું ખુશાલ તલકશી શાહનું 'મોહનમાયા' (૧૯૨૬) ઉલ્લેખનીય નાટયકૃતિ ઠરશે તે એ પૂજ્યપૂજાનું પ્રહસન હોવાના કારણે. એ લખાયા પછી ચૌદ જેટલાં વર્ષે પ્રગટ થાય એ હકીકત વિશેષ મહ વની ગણાય તે તેમાંની નાટય-પ્રેરણા અર્થે. સંસ્કૃત નાટયાદર્શના લગભગ એકચક્રી અનુશાસનના આરંભના અરસામાં કેવળ પાશ્ચાત્ય નાટકની શૈલી-પ્રેરણા તળે સાદ્યંત ગદ્યમાં, સાદ્યંત પ્રહસન લખવામાં તેમણે બહુવિધ નાટય-પહેલ કરી એમ જ. પૂજ્યપૂજાનો અત્યંત અર્વાચીન-નવતર નાટયવિષય, તંતોતંત પ્રહસનલક્ષી વસ્તુ-માવજત, રમૂજપ્રદ સ્વભાવ-ખાસિયતો ધરાવતાં હાસ્યજનક પાત્રો, ફકત બે દિવસમાં આટોપાતા ઘટનાપ્રચુર વસ્તુતંતુની સમયલક્ષી એકસૂત્રતા અને નાટયલક્ષી સંઘટ્ટતા, રસપ્રદ નાટય-ઉદ્ઘાટન, કાર્યસાધક પાત્ર મોહન ઉપરાંત ભોમિયાથી માંડી અમેરિકન સ્ત્રી-પ્રવાસી સુધીનાં સૌ પાત્રોનું વ્યકિતત્વલક્ષી તેમ નાટયોપકારક આયોજન ચિત્રણ, વ્યંગ-કટાક્ષ, દ્વિઅર્થી ઉકિત અને માર્મિક ઉદ્ગાર, ઠેકડી અને નિર્દંશ રમૂજના વૈવિધ્ય વડે વિષયસ્ફોટક પ્રહસનની, રસનિષ્પત્તિ, પ્રત્યેક પ્રસંગની અર્થસાધક હાસ્ય-માવજત : નાટયવિધાનની સ ળી કસબ-ખૂબી અંગે પાશ્ચાત્ય નાટયપ્રેરણા તથા પ્રહસન-લેખન અંગે એ પ્રકારની નમૂનેદાર શૈલી-સિદ્ધિ મુનશી-મહેતા પૂર્વે, કહો કે લગભગ દશકા વહેલી જોવા મળે એ હકીકત ઈતિહાસ-મહત્ત્વની બાબતમાં સ્વયંસ્પષ્ટ ગણાય.

વસ્તુતંતુમાં આલેખાયેલા ધનાઢય કુટુંબના અગ્રણી અંબાલાલ શેઠ 'ગાંધી ઘેલછામાં ગરકાવ' છે; એમની બહેન માયાવતી 'અર્ધદગ્ધા, કવિકલાઘેલી' છે અને તેના પ્રિય-પૂજ્ય કવિ તે નાનાલાલ; વળી, અંબાલાલ શેઠની મોટી દીકરી મધુરી 'ટાગોરમાયામાં મગ્ન નવોઢા' છે. એક લોકનેતા અને બે કવિ એમ ત્રણ સમકાલીન ખ્યાત મહાનુભાવો પૈકી ટાગોરના નામનો--વ્યકિતત્વનો પ્રહસન-માવજત અર્થે સવિશેષ ઉપયોગ થયો ગણાય, કેમ કે પોતાની પત્ની મધુરીની ટાગોરમાયાનું ભમ્રનિરસન કરાવવા તત્પર બનેલ નરોત્તમ

એ 'અર્થે' પોતાના વિશ્વપ્રવાસી મિત્ર મોહનને ટાગોર-વેશે' પોતાના કુટુંબમાં પ્રવેશ કરાવે છે. હાસ્યનાટક અંગે આવી તાત્ત્વિક યુકિતયુકત વસ્તુસ્થિતિ પ્રહસનોપયોગી બન્યા વિના ન રહે—અને એ દ્વારા જ વસ્તુગૂંચ તથા ઘટસ્ફોટક સમાપન સુધી આ 'હાસ્ય-રસપ્રધાન ત્રિઅંકી નાટક'નું માળખું સાદ્યંત કલોચિત ગોઠવાઈ રહે છે. અલબત્ત, આરંભ-અંતના પ્રહસન-ફલક દરમિયાન, માનહાનિ બદલ કેમ જાણે પોતાના પતિ પર બદલો લેવા માંગતી મધુરી પોતાના ભાઈ—સારાભાઈને જ પ્રેમપાત્ર બનાવે અને પ્રણયગોષ્ઠિ આદરે એવા પ્રસંગાયોજન† નિમિત્તે વા કેટલાક ઉદ્‌ગારો§ અંગે અહીંતહીં કેટલાકને રુચિભંગ માટે કારણ મળી રહેવાનું ખરું તો કેટલાકને વળી પાત્રોના વાણી-વર્તન અંગે આલેખાયેલું પ્રહસન-જગત અને તેમાંનું મુકત વાતાવરણ વ્યાપક ગુજરાતી સમાજ સાથે અસંગત લાગતું આવે છે એવી ફરિયાદ કરવાનું પણ બનશે. પરંતુ, 'મોહનમાયા'ને એ રીતે નીતિ-રુચિના પ્રયોજનના ઉપલક્ષ્યમાં વિચારવાને બદલે, Comedy of Manners નામના, હાસ્યનાટકના વિલક્ષણ પ્રકારના નમૂના પેટે બારીકાઈથી મૂલવવામાં આવે તો, મર્યાદિત—કાંઈક અતડા સમાજવર્ગનું, ઉપલા થરનાં પાત્ર-પ્રસંગોની ઘેલી જણાતી રહેણીકરણીનું, બહુધા અનુભવસુગમ બને નહીં તેવા આચાર-ઉદ્‌ગારની મોકળાશનું પ્રસ્તુત નાટયચિત્ર કર્તા-કલમની શૈલી-ખૂબી તરીકે નોંધી શકાશે. એ રીતે, શ્રીમંતવર્ગની સભ્યતાની હાસ્યાસ્પદતાના આલેખન દ્વારા ખુશાલ શાહે રહેણીકરણી અંગેના પ્રહસનનો સૌપ્રથમ અને અદ્વિતીય નમૂનો ગુજરાતીમાં ઉતારી આપ્યો જાણે. એમાં એમની તાત્ત્વિક નેમ હશે કદાચ માનવસહજ ઘેલછાનો અર્થસાધક ઉપાલંભ દર્શાવવાની. ધનિકોની રીતભાતના પ્રહસન સાથે રાજકારણ તથા સાહિત્યની વ્યકિતવિશેષ મનાયેલી ત્રિપુટીના વિચારો તેમ તેમની વિલક્ષણતાઓનો, તેજોદ્વેશ કે માનહાનિથી કચળ્યા વગરનો સ્વસ્થ-માર્મિક ઉપહાસ તેઓ આલેખી શક્યા છે તેનું કારણ પણ એ. એ દ્વારા એમ પણ સૂચવાયું હોય કે નાટયકાર પોતે આવી હાસ્યાસ્પદ વ્યકિતપૂજાથી અચૂક મુકત છે! સંમાનીય સમકાલીનોને પ્રહસનવિષય બનાવવાની નાટયશૈલીમાં એરિસ્ટોફેન્સ જેવા ગ્રીક નાટયકારોનું પણ સ્મરણ થઈ આવવાનું.

અપ્ટન સિકલેરની "ધ નેચર વૂમન" નામની કૃતિની વિષય-પ્રેરણા પરથી લખાયેલા "સાગરિકા" (૧૯૩૪) દ્વારા કેશવલાલ છો. દેસાઈ પાત્ર-પ્રસંગ તેમ પ્રશ્ન-રજૂઆતથી વિશિષ્ટ છાપ પાડે છે. પોપાકથી માંડી પ્રણયોપચારની કૃત્રિમતામાં ગૂંગળાતી "કુદરત

† અં. ૩.

§ નમૂના ખાતર : મોહન-'એવા છોકરાંની માતા જો તમારા સરખી મળે તો મારે અર્ધા ડઝન સુધી તો લેશ પણ વાંધો નથી.' (પૃ. ૮૪).

કન્યા" સાગરિકા વાણી-વર્તનની સ્વાભાવિકતાનો આગ્રહ રાખે છે, પણ એમાં નિર્બન્ધ જીવન કે સ્વેચ્છાચારનો દુરાગ્રહ નથી. ઊલટું, "એવી લાગણીને વશ ના થવું કે ગમે તે પળે તે અટકાવી ના શકાય. લાગણીઓ આપણને વશ હોવી જોઈએ" એવાં પિતાનાં વચનો સ્મરતી પુત્રીના પાત્રાલેખમાં એકંદરે મનોનિગ્રહ તથા નિખાલસતાનો આગ્રહ ગૂંથાઈ આવ્યો છે; ઉપલક દૃષ્ટિએ સભ્ય ગણાતી-કહેવાતી રહેણીકરણી સામે આમૂલ બળવાખોરી પણ એમાં જોઈ શકાશે; કેમ કે, સાગરિકાને મૂળ ઉશ્કેરાટ છે સંસ્કારની સારપના દેખાડા સામે*. પોતાની પ્રત્યેક ચેષ્ટામાં સુંવાળપ વ્યક્ત કરવા સચિંત રહેતા સભ્ય સમાજ કરતાં કુદરતખોળે ઊછરેલી અને આચાર-વિચારની નિર્ભીક ખુમારી દાખવતી સાગરિકા આત્મસંયમ વિશે વિશેષ સભાન છે એની પ્રતીતિ મળે છે નરમણિના પ્રણય-પ્રસંગ નિમિત્તે. લાગણી-કૃત્રિમતાના એ આખરી આઘાત ટાણે રડી પડવા છતાં લાક્ષણિક રીતે એ સ્વસ્થ બની રહે છે: "પણ, અરે! મેં આત્મસંયમ ગુમાવ્યો છે. આમ લગામ ન છોડવી જોઈએ." એટલે, મૂળ વસ્તુ ભલે અમેરિકી હો, પરંતુ વિચારપ્રેરક નાટ્ય-વિષયને રસપ્રદ રીતે સ્ફુટ કરી આપતા આ આકર્ષક-અનન્ય નાયિકાપાત્ર નિમિત્તે પણ આ સુવાચ્ય કૃતિ વંચાતી રહેવી જોઈએ.

૧૮ વર્ષ અગાઉના સંવાદ પરથી રચાયેલા ખટાઉ વલ્લભજી જોશીના "લક્ષાધિપતિ હોઉં તો" (૧૯૩૫) નામના છ-પ્રવેશી નાટકમાં, ધારાશાસ્ત્રીઓના કાવાદાવા, પશ્ચિમની જડતા તથા ભૌતિકવાદ, શ્રીમંત વર્ગની રહેણીકરણી અંગેના "વિષય પરનો ઊહાપોહ" પ્રાધાન્ય ભોગવતો હોવાથી, ચર્ચાપ્રચુર બનેલી કૃતિમાં નાટ્યવિધાનની કોઈ અપેક્ષા સંતોષાતી નથી. પોતાના આ પ્રથમ નાટકની પ્રસ્તાવનામાં ડૉ. રમણલાલ યાજ્ઞિકે "હું લક્ષાધિપતિ શી રીતે બનું?" નામનું પૂરક નાટક લખવાના કરેલા સૂચનનું પરિણામ તે "મૃગતૃષ્ણા" (૧૯૩૭). ધનોપાર્જનની ત્રિવિધ મનોવૃત્તિઓ દર્શાવતો નાટ્યાવશ્યક પાત્રભેદ, પ્રસંગગૂંથણીનો નાટ્યવિવેક, પાત્ર-પ્રસંગનું રસોત્પાદક સંકલન—નિરૂપણ, જયંતના "કોરસ" શૈલીના જીવંત બનતા પાત્રાલેખ નિમિત્તે સ્વમત-સમર્થન અને સમાલોચના, વૈવિધ્યસભર સંવાદબાનીમાં નાટ્યોચિત વિધિહાસનું કુશળ આયોજન તેમ જ સ્વગતોક્તિનો વિવેકી-અર્થસાધક નાટ્યોપયોગ જેવી, અર્થશાસ્ત્રીય વિષય-છણાવટની પોતાની બીજી કૃતિને રસલક્ષી બનાવતી આ શૈલી-વિશેષતામાં જોશીએ પ્રતીતિ કરાવી છે ઝીણી-સતેજ નાટ્યસૂઝની.

---

* "બેન, અમારા સુધરેલા સમાજની અમુક માન્યતાઓ અને રીતભાતોનો તારે ખ્યાલ રાખવો જોઈએ. મનમાં આવે એટલું અમે બોલતા નથી." (ડૉ. ગંભીર)

અં. ૩ના પ્રવેશ ૧ તથા ૪માં યોજાયેલા બે વારના સ્થળ-પલટાના ઉપલક્ષ્યમાં બ. ક. ઠાકોરનાં મંતવ્યની વિગત-નોંધ કરવાની રહેશે—વિશેષ તો એમાં જોવા મળતા બદલાતી આવતી નાટ્યરુચિના અને નવી ઊગતી રંગભૂમિ-સભાનતાના સૂચક આવિષ્કાર બદલ. "હાલની નાટકશાળાઓમાં તળેથી ફેરવાતા તખ્તામાં કશી મુશ્કેલી આવે એમ નથી... કોઈપણ નાટકની નાટક લેખે ખરી કસોટી તેને ભજવી જોવાથી જ મળી રહે. ઉર્મિલ અને ભાવુક લોક તખ્તાલાયકીમાં કેવલ શૂન્ય વા અત્યંત મંદ કૃતિઓને ભજવવા મથે છે. કર્તાની પ્રતિષ્ઠા, કૃતિમાંનાં અપાર્થિવ ઉડ્ડયનો, વિષયની તાત્કાલિક લોકાકર્ષકતા, કોઈ બીજા ક્ષેત્રમાં નિપુણાત માણસની ભલામણ, જાતીય કોયડા (Sexnal Prcbl m)ની જરાતરા નવતર ગૂંથણી કે બીજા જ કેવળ અપ્રસ્તુત કારણે પ્રેરાઈ પોતે આપણી અવનત રંગભૂમિના ઉન્નતીકરણમાં પણ ફાળો ભરે છે એમ જાતે માની લઈ એટલી દેશસેવા કરવાનો સ્વસંતોષ ખાટે છે તે કરતાં તેવા કોઈ પણ બંધુ ઉચિત નટનટી અને સાધન-સામગ્રીના સંયોજન વડે આવી કૃતિને ભજવી બતાવવા મથશે, તો તેઓ ગુજરાતી રંગભૂમિ અને ગુજરાતી સાહિત્ય બંનેની સારી સેવા બજાવશે."* નાટકના ખેરખાંઓ માટે પણ એમાં વાજબી અને નિખાલસ ચીમકી જોઈ શકાશે.

ખલનાયક જેવું વિલાસનું પાત્ર, અચ્છનનો પ્રસંગ, મુંબઈ-આગમન અંગેના ગામડિયાના અનુભવો, મદ્યપાનનો પ્રવેશ, સંગીતબદ્ધ ગીત-ભજન વગેરેમાં વ્યવસાયી નાટ્ય-લઢણ શોધી શકાય ખરી પરંતુ એ રીતે સંપુષ્ટ થયેલા દશ્યતત્ત્વથી આ વિચારલક્ષી કૃતિને સરવાળે લાભ થયો કહેવાય.

સ્પષ્ટતઃ પાશ્ચાત્ય શૈલી-ઢબનાં અને અભિનય-ઉપકારક નીવડે તેવાં સામાજિક પ્રહસનો આપનાર વ્યોમેશચંદ્ર જર્નાદન પાઠકજી આ દશકાના નાટ્યલેખકોથી નિરાળા લાગે છે તે તેમની સ્વયંસ્ફૂરિત નાટ્યસૂઝ, ઉચ્ચ કેળવણી, સાહિત્યિક અભિરુચિ તથા સંસ્કારી રસલક્ષી વિનોદવૃત્તિના કારણે. કામુકતા તથા લગ્નપ્રવૃત્તિના પ્રહસન "જીવતી જુલિયટ" (૧૯૩૬)ના પોતાના પ્રથમ પ્રયાસમાં જ તેમણે, મુનશીમાં જોવા મળતાં રમૂજી સ્વભાવ-ખાસિયતો ધરાવતાં હાસ્યપાત્રો, કાર્યવેગ જાળવતા પ્રસંગોની સ્થૂળ હાસ્યનિષ્પત્તિ તેમ જ માર્મિક, નિર્દંશ તથા મુક્ત હાસ્યની છૂટ દાખવતી વિવિધ ઉક્તિઓ દ્વારા પ્રહસનાત્મક માવજતની વિશિષ્ટ સિદ્ધહસ્તતા દર્શાવી આપી છે જાણે, માટે જ, અભિનય-સંગત વડે દીપી ઉઠે તેવા તેમાંના શિષ્ટ પરિહાસને "પરિચય" કાર રા. વિ. પાઠકે શુદ્ધ બુદ્ધિપૂર્વક બિરદાવ્યો છે.

*"પ્રવેશક"; પૃ. ૩૩-૩૪.

કજોડાના ચવાયેલા-ફરમાશુ વિષયની લાગણી-કરુણ કૃતિ લખી નાખવાની ગતાનુગતિકતાથી વેગળા રહી તેઓ એ વિષયસામગ્રીમાંથી ઠઠ્ઠારૂપ હાસ્યકૃતિ લખવા પ્રેરાય છે એમાં મૂળ પ્રેરણા તેમની કલ્પકતા તથા પ્રહસન-બુદ્ધિની. વૃદ્ધ પતિનું શંકાશીલ માનસ, પરિણીત માશુક અને આશકની ગુપ્ત પ્રણયલીલા અને મિલન વગેરેની યુકિતપ્રયુકિત, પતિની નિ:સહાયતા, પ્રેમીપાત્રના છદ્મવેશ વગેરે જેવી પ્રહસનોપકારક નિરૂપણરીતિમાં અંગ્રેજી નાટયસાહિત્યના સંપર્કનું પ્રેરણાકારણ જડી રહેવાનું. પરંતુ વિલક્ષણ રમૂજીપાત્રોની તેમની પ્રથમ કૃતિની હાસ્યનિષ્પત્તિની સરખામણીમાં "વહેમી" કેવળ પ્રસંગનિર્ભર-સ્થૂળ ઠઠ્ઠો લાગે એમ ખરું, એ સંદર્ભમાં એની સંવાદ-લખાવટ પણ શબ્દ-રમતમાં રાચતી અને મોળી પડેલી લાગશે; છતાં તેનું મુખ્ય આકર્ષણ જળવાયું છે—જળવાશે તે વહેમી સ્વભાવની ખસૂસ અને હાસ્યપ્રચુર ઠેકડી નિમિત્તે. નંદા-ભગવાનજીનું પુનર્લગ્ન, વહાલાની તરકીબો, નગીનદાસનો સહકાર તથા દાકતર અંગેના પ્રસંગો પ્રહસનાવશ્યક અર્થસાધકતા અંગે અનિવાર્ય લેખવાના હોઈ તેમની સંભવિતતા કે અત્યુકિત સામે વાંધો દાખવવાનો રહેશે નહિ.

"નાટક લખાયું હશે કોઈ મોજ યા આનંદના સમયમાં......એટલે સ્વરૂપ અપાયું છે હાસ્યરસ ટપકતા ઉલ્લાસનું, છતાં આદર્શ ગંભીર છે, હિંદુ સંસારે એમાંથી લેવાનો ધડો કીમતી છે, હસીને કાઢી નાંખવા જેવો નથી."*

ઘણી રીતે દુ:સાધ્ય ઠરેલ પ્રહસન, ગુજરાતીમાં ઓછો-આછો ખેડાયેલો નાટયપ્રકાર ગણાય. એટલે, નાની વયે—ગંભીર ભાવે સામાજિક પ્રહસનની બે લગભગ સફળ નાટયકૃતિઓ આપનાર હાસ્યકારની રમૂજ જોવા-માણવાની અને ઉપસાવવા-આલેખવાની સૂઝ-શૈલી ઘણી આશાસ્પદ કહેવાય. પરંતુ, રંગભૂમિ-રંગતનાં અને સુવાચ્ય પ્રહસનના વિશેષ કલમ-ફાલની અપેક્ષા રાખનાર અભ્યાસીએ, આ પ્રહસનકારની અકાળ અવસાન નિમિત્તે ટૂંકાયેલી કારકિર્દીના સંદર્ભમાં કેવળ "દુ:ખદ કૃતાર્થતા" અનુભવવાની રહેશે.

આ પ્રકારનાં અન્ય લાંબા-અનેકાંકી સામાજિક નાટકોમાં નીચેની કૃતિઓનો ઉપલક ઉલ્લેખ કરી શકાય. રજવાડી ખટપટ તથા વિચારપ્રેરક સામગ્રીનું "અનંતા" (૧૯૨૩)[1], લગ્ન તથા કજોડાની "એક ત્રિઅંકી પરિહાસિકા" તે "શંખ અને કોડી" (૧૯૨૪)[2], સાંસારિક પાત્રો-ચિત્રો આલેખતું "સંસાર પરિજાત" (૧૯૨૫)[3], સ્ત્રી-બોધ અંગેના-

* કૃ. મો. ઝવેરી; "પરિચય"; પૃ. ૫.

૧. "આરણ્યક". ૨. ગુજરાત નૂતન કાર્યાલય. ૩. ઠક્કર નારાયણ વિસનજી.

ભાવનાશાળી વસ્તુનાં "ત્રણ નાટકો" (૧૯૨૬)[૪]; બારડોલીના સત્યાગ્રહ જેવા રાજકારણી વિષયનું "ધ્વજારોપણ અથવા બારડોલીનો ધનુષ્યટંકાર" (૧૯૨૮)[૫], ગ્રામોત્કર્ષ જેવી નવી સમાજકલ્યાણ પ્રવૃત્તિનું "આદર્શ ગામડું" (૧૯૨૮)[૬], લગ્નસ્થ કરુણતાનું "સુખનાં સ્વપ્નાં" (૧૯૨૮)[૭], સમકાલીન પ્રશ્નો-પરિબળોનું ધંધાદારી શૈલીનું "જાલીમ જલ્લાદ" (૧૯૩૦)[૮], દેશોદ્ધારની સમાજવ્યાપી ભાવનાનું "બાળ સિતારો (૧૯૩૪)[૯], "ખાસ એમેચ્યોર પ્રવૃત્તિ માટે લખાયેલું" "કમનસીબ કુમારિકા" (૧૯૩૫)[૧૦], સ્નેહલગ્ન તથા લગ્નસ્નેહના પુરસ્કારનું "શરદચંદ્ર" (૧૯૩૭)[૧૧], જ્ઞાતિસંસ્થાના અનિષ્ટનું "ન્યાતનાં નખરાં યાને જુવાનીની જ્યોત" (૧૯૩૭)[૧૨], વર્ગવિગ્રહ તથા હડતાળના નાટયવસ્તુનું "યુગદર્શન" (૧૯૩૮)[૧૩], સામાજિક પ્રહસન "પ્રેમકન્યા" (૧૯૪૪)[૧૪]—આમ નાની આશાસ્પદ કલમો દ્વારા સમકાલીન પાત્રો-ચિત્રોનાં સમાજજીવનનાં નાટકો લખાતાં રહે છે એની સરખામણીમાં ઈતિહાસ-વસ્તુઓની કૃતિઓની સંખ્યામાં જાણે ઘટાડો નોંધાતો આવે છે.

નાટયલેખન અર્થે ઈતિહાસ-સામગ્રીમાંથી પ્રેરણા શોધનારાઓમાં આ સમયગાળામાં પહેલો ઉલ્લેખ કરવાનો રહેશે લીલાવતી મુનશીનો. "કુમારદેવી" (૧૯૩૦)ના પંચાંકી આયોજન તથા અંકના સ્વતંત્ર નામકરણમાં તેમણે સંસ્કૃત નાટયપ્રબંધનો મેળ પાડયો હોય કદાચ, પરંતુ નવલકથાની શૈલીનાં, સ્થળ તથા પાત્રનાં પરિચય અંગેનાં અને હાવભાવ દર્શાવતાં સૂચનોમાં, કર્તાના સ્વતંત્ર વિવેચન-વિવરણમાં,* સાદ્યંત ગદ્ય લખાવટમાં, નાટકની દશ્ય અપેક્ષામાં અને અમુક અંશે સંવાદચાતુર્યમાં શૈલી-સંસ્કારો અંગે તેમણે પાશ્ચાત્ય નાટયરીતિની પ્રધાન પ્રેરણા ઝીલી હોવાનું પૂરતું પ્રમાણ મળી રહેવાનું. "ભાગ્યે જ કોઈએ વિચારેલા" હોય એવા અલ્પપરિચિત પાત્ર અંગે નાટકની માંડણી, શૃંગારભાવો તથા ચેષ્ટાઓનું રસાત્મક ચિત્રણ, એક કેન્દ્રસ્થ પાત્રના સજીવ-સુરેખ ચિત્રણ અર્થે

---

૪. સૌ. હંસા મહેતા. ૫. નર્મદાશંકર પંડયા. ૬. સ્વામીશ્રી ૧૦૮ પરમાનંદજી. ૭. મનસુખરામ મહેતા. ૮. અંબાલાલ. નૃ. શાહ. ૯. દીનશાહ નસરવાનજી. ૧૦. મહાસુખભાઈ ચુનીલાલ. ૧૧. હિંમતલાલ જ. શુકલ. ૧૨. ગજેન્દ્ર લા. પંડયા. ૧૩. મૂળજીભાઈ પી. શાહ ૧૪. "બેકાર."

* નમૂના ખાતર: "કુમારદેવીનું મુખ લાલચોળ થઈ જાય છે. એ બાલાનો બીનઅનુભવી આત્મા ચંદ્રગુપ્તના સુંદર શબ્દોથી પૂરેપૂરો જિતાઈ ગયો છે". (પૃ. ૧૪) આ ગાળાની ઘણી કૃતિઓમાં નાટયબંધ પરત્વે નવલકથા-શૈલીનું આક્રમણ થતું જોવા મળતું થાય છે.

પાત્ર-પ્રસંગની સહેતુક સંકલના, ગતિશીલ ઘટનાપ્રવાહ અને સફાઈબંધ વાર્તાલાપ-પ્રચુર નાટયાંશો સિદ્ધ કરી આપતા આ શૈલી-કસબના નાટયાસ્વાદ નિમિત્તે મુખ્ય સ્મરણ થઈ આવવાનું તેમના નાટયકાર-પતિની નિષ્ણાત કલમનું. આમ, સમન્વય-સહયોગથી અસર-સમૃદ્ધ બનેલી નાટયશૈલી વિશે, પ્રવેશ-ફેર વિના સ્થળ-પલટા,* રાજયસવારીની હાથી-ઘોડાની કૂચનું§ અસંભવ દશ્યતત્ત્વ તથા કેટલીક નાટય-નિરર્થક પ્રવેશપૂરણીની વસ્તુ-શિથિલિતા ગૂંથાઈ આવે એમાં નાટય-લેખિકાની સ્વરૂપ તેમ માધ્યમ અંગેની અસાવધતા પણ જોઈ શકાશે.

સ્રી-પાત્રને કેન્દ્રમાં રાખી રખાયેલું ખ્યાત સામગ્રીનું બીજું નાટક તે બચુભાઈ શુક્લનું "રૂપાં". કાકુ મારવાડીની પુત્રીના પ્રસિદ્ધ કિસ્સાને આલેખતી આ કૃતિ "ઈતિહાસ નથી, નાટક છે"† એટલે વસ્તુ-માંડણીમાં કર્તાએ "માનવચરિત્ર ઉપર જ......વધારે નજર રાખી છે" અને નાટયોપકારક પાત્ર-યોજના તેમ પ્રસંગપૂરણી દ્વારા નાયિકા રૂપાંના પાત્રાલેખનને શકય તેટલો સુરેખ બનાવવાનું તાકયું જણાય છે. જનપતિ શિલાદિત્ય તથા ધનપતિ કાકુના સ્થૂળ વિરોધ અંગે શ્રીમલ્લ તથા વિનીત જેવાં હરીફ પાત્રોની પ્રણય-સ્પર્ધા અને જૈન-બૌદ્ધના ધર્મ-વૈમનસ્ય નિમિત્તે સંઘર્ષમૂલક નાટયસામગ્રી સહજસુલભ બની આવી છે ખરી છતાં રસાસ્વાદ અંગે મુખ્ય ઊણપ વર્તાય છે તે સુઘડ-સુગ્રથિત વસ્તુવિધાનની. પરંતુ, પ્રવાહગત નાટયલેખનના ઉપલક્ષ્યમાં, તેમની તદ્‌વિષયક મૌલિક-બુદ્ધિ દર્શાવી આપે એવા કેટલાક શૈલી-અંશો એકસામટા પ્રસ્તુત કૃતિમાંથી અવશ્ય જડી રહેવાના. સંસ્કૃત શૈલીના પ્રવેશક, ઉપસંહાર તથા અંકાવતાર,** દશ્યોની ઉપરાછાપરી હેરફેર, ગીત-નૃત્યનું આયોજન, "ઉમેદ તો છે કે આ નાટક ધંધાદારી રંગભૂમિ સુધી પણ પહોંચે"†† એવી આકાંક્ષા, નાટકની લખાવટ અંગે સ્પષ્ટ-વિશેષ રંગભૂમિ-સભાનતા, નાટક તથા ઈતિહાસ અંગે નિરૂપણવિષયક તાત્ત્વિક તફાવતનો નિર્દેશ, ઈતિહાસ-વસ્તુના નાટયનિયોજન વિશે કલ્પકતાનો સ્વીકાર, પોતાની કૃતિને સૌ પ્રથમ "સુનાટય" બનાવવાની ચિંતા તેમ તકેદારી, "પ્રસંગ અંતરને ટૂંકાવી નાટયતત્ત્વને બહેલાવવું" એવી નિરૂપણપદ્ધતિ, પાંચ અંક અને એથી ચાર ઘણા

* અં. ૨

§ અં. ૪.

† "જો કે ઈતિહાસે ઓછાં ઉલટાવ્યા નથી, અને વસ્તુનાં સાધનો મેળવવા પણ મારાથી બનતી બધી જહેમત કરી ચૂકયો છું." પ્રસ્તાવના; પૃ. ૧.

** અં. ૧; પ્ર. ૧ અને ૨.

†† પ્રસ્તાવના; પૃ. ૨.

પ્રવેશોનો નાટયબંધ, ઈતિહાસ-સામગ્રીનાં નાટયાવશ્યક પાત્રોને "કાળમર્યાદામાંથી મુક્ત કરી નાટકમાં એકીસાથે લાવવા એ પણ નાટયકળાનું એક અંગ છે" એવો આગ્રહ-અમલ અને "નાટકમાં નાટયસૂચનો આવવાં જ ન જોઈએ" એવું સ્પષ્ટ વક્તવ્ય અને સમાધાન: આવા પ્રાચીન, પ્રવર્તમાન તેમ અર્વાચીન-મૌલિક નાટયરીતિ અંગેનાં સંસ્કારો-મંતવ્યોના સમન્વય-સેળભેળ નિમિત્તે બચુભાઈ શુકલ ભલે મહત્ત્વાકાંક્ષી નહિ, પણ એક વિલક્ષણ કૃતિ આપી શકયા કહેવાય અને એમાં ચિત્ય વિધાનોથી નોંધપાત્ર બનતી પ્રસ્તાવના વિશેષ ઉલ્લેખનીય ગણાય.

ટાગોરનું "વિદાય અભિશાપ" તેમ જ "કાન્ત"નું "દેવયાની" એમ બે કવિઓની કૃતિઓ વાંચ્યા પછી, આ વિલક્ષણ સ્ત્રી-પાત્રને ન્યાય આપવા તથા તેને "પ્રણય"થી પર એવી લોકોત્તર નાયિકા તરીકે મૂલવવાની નેમથી સનાતન બૂચ "સંજીવન" (૧૯૩૫) દ્વારા નાટયપ્રયાસ આદરે છે અને એમાં નવ-દશ પૂર્વેની કલ્પના કામે લગાડે છે. વળી, "આજકાલ લખાતાં આપણાં નવીન શૈલીનાં શિષ્ટ નાટકોની શૈલીથી આ નાટક જરા વેગળું પડે છે એમ લાગશે. આને ફક્ત આધુનિક અંગ્રેજી નાટકોની શૈલી અનુસાર સંવાદાત્મક જ નથી રાખ્યું. આપણાં નાટકોનું સૌંદર્ય ખીલવવા માટે સંગીત એ અનિવાર્ય આભૂષણ છે"* એવા નાટયશૈલી અંગેના સ્પષ્ટ મંતવ્ય અનુસાર અને "નાટકની કથાને અનુકૂળ વાતાવરણ"§ પ્રયોજવાના હેતુસર કૃતિસુલભ બનેલી ગીત-સંગીત તથા નૃત્યની રસલક્ષી સંગતની શૈલી-ખાસિયતોમાં સમકાલીન રંગભૂમિની આછીપાતળી પ્રેરણા જોઈ શકાય ખરી. સંસ્કૃત પરિપાટીનો નાટયબંધ તથા શૈલી-રીતિ પૌરાણિક વિષય-વાતાવરણની સુસંગતતા અર્થે યોજાયાં હશે, પરંતુ એકંદરે તો નાટકની લખાવટ અંગે કર્તા-કલમની અસાવધતા નોંધવાની રહેશે તે નાટયેતર પ્રસંગોના સંકલન, શિથિલ વસ્તુ-ગૂંથણી તેમ નાટયક્ષમ મોકાની અપૂરતી માવજત અંગે. વળી, રસલક્ષી-વિશિષ્ટ શૈલી-ઉન્મેષ અંગેની પ્રસ્તાવનાની અપેક્ષા સંતોષાય છે એમ પણ નહિ કહી શકાય.

ગજેન્દ્ર લા. પંડયાના 'છેલ્લો પાવાપતિ' (૧૯૩૫) અંગે મુખ્ય પ્રેરણા મળી જણાય છે તે તેમનાં સામાજિક નાટકોની લખાવટ નિમિત્તે વ્યક્ત થયેલી અભિનય-સભાનતા અંગેની. સ્ત્રી-પાત્રો ટાળીને કૃતિને શાળોપયોગી બનાવવાની નેમ રખાઈ છે તે આ કારણે.† પરંતુ, જુસ્સાદાર સંભાષણ, પદ્યપંક્તિઓ સાથેની સંવાદ-લખાવટ, રમૂજી ઉપકથાનક

---

* પ્રસ્તાવના; પૃ. ૯-૧૦.

§ દેવયાનીના ઉદ્‌ગારોમાં 'ફિલસૂફ' જેવો શબ્દ પણ વપરાયો છે. જુઓ: અં. ૨; પ્ર.૨.

† ભજવાયું—રણજિતસિંહજી હાઈસ્કૂલના વિદ્યાર્થીઓ દ્વારા.

વગેરે દ્વારા તેમણે મુખ્ય શૈલી-પ્રેરણા સ્વીકારી છે વ્યવસાયી નાટ્યરીતિની, એટલે તાત્કાલિક ઉપયોગિતા સિવાય તેમના નાટ્યલેખન દ્વારા રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ અર્થે કોઈ મહત્વનું વિકાસ-નિમિત્ત જળવાયું જણાશે નહિ.

પ્રહ્લાદ ચન્દ્રશેખર દીવાનજીનું 'વૈશાલિની વનિતા' (૧૯૩૮) ઉલ્લેખવાનું રહેશે મુખ્યત્વે તો તેમાંનાં કર્તા-મંતવ્યો બદલ. "...આખરે આ તો નાટક છે, ઈતિહાસ કે નિબંધ નથી" એવા મુનશીમતના અસંદિગ્ધ સમર્થન ઉપરાંત, સાદ્યંત ગદ્યના વપરાશના તેમ સ્વાભાવિક સંવાદ-લઢણના આગ્રહમાં નાટ્યશૈલીની કેટલીક કૃત્રિમતા વિશે સૂચક-રસપ્રદ પ્રત્યાઘાત પણ જડી રહેવાનો. "વાસ્તવિકતાની દષ્ટિએ જોઈએ તો નાટકો લખવાનું જેમ એક પ્રયોજન મનોરંજન છે તેમ બીજું અમુક વસ્તુસ્થિતિનું તાદશ નિરૂપણ છે. તે નિરૂપણ સંવાદો દ્વારા જ થાય છે અને સામાન્ય વ્યવહારમાં સંવાદો કરનારાં સ્ત્રીપુરુષો ગમે તેટલા આવેશમાં આવી ગયાં હોય તોપણ તે ગદ્યમાં જ કરે છે, પદ્યમાં નહીં; તેમ જે ગદ્ય હોય તે પણ સ્વાભાવિક રીતે જ સરી પડતું, નહીં કે પ્રયત્નપૂર્વક ગોઠવેલું અને આડંબરવાળું..."* આમ, તેમની પૂર્વેના સનાતન બૂચ વા ગજેન્દ્ર પંડયા તથા વ્યવસાયી કે કેવળ 'સાહિત્યિક' ઢબના શૈલીકારો કરતાં એમનો શૈલી આગ્રહ છેક જુદો પડતો અને મુનશી-મહેતાના નાટ્યલેખનને તદ્દન મળતો આવતો જણાશે.

કેશવ હ. શેઠના 'રાજનન્દિની' (૧૯૪૩)નું કર્ણ, મીનળ, મુંજાલની પાત્ર-ત્રિપુટીને સ્પર્શતું નાટ્યવસ્તુ પ્રખ્યાત કૃતિઓમાં કંઈક નવું ગણાય. વળી, શુકદેવજીનું ફારસ, ઉપકથા તથા વિવિધ રાગ-ઢાળનાં ગીતો દ્વારા કૃતિનું દશ્યતત્ત્વ તેમ જ નાટ્યોચિતતા ખીલવવા-વિકસાવવામાં વ્યવસાયી નાટ્યરીતિની પ્રેરણા તથા શૈલી-અંશો સ્વીકારવા સાથે શિષ્ટ રુચિ તેમ સંસ્કારી ભાષાનો કર્તાએ રસોપકારક સમન્વય સાંધી બતાવ્યો છે, એટલે મણિભાઈ પછી લાંબેગાળે સંસ્કૃત તેમ લોકપ્રિય નાટ્ય-લખાવટનો આવો અર્થસાધક-અભિનયક્ષમ સુમેળ જળવાઈ આવે છે એ તેની મહત્ત્વની વિશેષતા.

૧૯૦૪માં લખાયા-ભજવાયા પછી છેક ૪૦ વર્ષે પ્રગટ થતું લલિતજીનું 'સીતાયન' (૧૯૪૩) "સંસ્કૃત ઉત્તરરામચરિત નાટકનો છૂટક અનુવાદ છે. તેનો કરુણરસ ઓછો કરવાને, ઉર્મિલા-લક્ષ્મણનું સ્નેહજીવન તથા શેકસ્પિયરના ભૂલભૂલૈયા જેવું પ્રહસન-

* 'આમુખ'; પા. ૧૭-૧૮.

તેમાં ઉમેરેલ છે."§ ટૂંકમાં, વિદ્વદ્પ્રિય સંસ્કૃત નાટયાદર્શની પ્રભાવક અસર તેમ જ લોકપ્રિય બનતી રંગભૂમિ-શૈલીના અસ્પષ્ટ આકર્ષણના સમયગાળાની આ એક નબળી નમૂના-કૃતિ ગણાય.

'૨૦-'૪૫ની આ પચીસીનાં સામાજિક-ઐતિહાસિક નાટકોની સરખામણીમાં સમકાલીન-સળગતા આર્થિક-રાજકીય પ્રશ્નોનાં નાટક લખતા રહેનાર ઈન્દુલાલ યાજ્ઞિક એકમાત્ર અપવાદ ગણાય કદાચ. રાજકીય ક્રાંતિ પછીના આર્થિક સંગ્રામનું તેમનું નાટક તે 'રણસંગ્રામ' (૧૯૩૮). ચતુરંકી નાટયબંધ દ્વારા તેઓ પ્રવેશયોજના નિવારી શકયા છે ખરા, છતાં સ્થળફેર-દશ્યફેર અંગેની વિસંગતિ* ટાળવાનું ચૂકી જવાયું જણાય છે. વિચારપ્રેરક વિષયસામગ્રીને નાટયવિધાનનાં કલાતત્ત્વોનો શૈલી-લાભ સાંપડયો નથી ભલે, પણ રાજકારણી કર્તા-કૃતિને પ્રચાર સાહિત્યમાં અટવાવાનો જે ભય હોય છે એમાંથી આ નાટક ઊગરી ગયું એ તેનું ગુણ-પાસું જ ગણાય. પાત્ર-આગમન સાથે સામાજિક તેમ શારીરિક-માનસિક અવસ્થાના વિગત-વર્ણનની ચિત્રાત્મક શૈલી, રાજકારણ સંબંધી રંગોની રસપ્રદતા-વાસ્તવલક્ષિતા, કરુણ-શૃંગારના ભાવોનું રસચિત્રણ, ક્રાંતિ જેવા આખાબોલા પાત્રની હળવી રાહત, ઘટનાતંત્રના વાતાવરણની સજીવતા, આર્થિક ક્રાંતિની અવગણના પરત્વેની કટાક્ષ-દષ્ટિ અને કૃતિમાં ગૂંથાતાં આવતાં ચર્ચાસ્પદ કર્તા-મંતવ્યોની વિચાર-તાજગી દ્વારા પ્રસ્તુત નાટયરચના સાદ્યંત સુવાચ્ય અવશ્ય બની આવી છે.

સૂરત-નવસારીના હાળી-દુબળાઓની મુકિતના નવતર વિષયની નાટય-છણાવટ કરતા 'શોભારામની સરદારી' (૧૯૩૮)માં યાજ્ઞિકના ઉદ્દામવાદનું નિશાન બને છે આ અત્યંત ગરીબ-પીડિત માનવ-વર્ગની અમર્યાદ શોષણખોરી. નિષ્ઠાવાન સામ્યવાદી પ્રો. પંડયા તથા ચુસ્ત કૉંગ્રેસી શોભારામનો પાત્રભેદ, તદ્ગત વિચાર-વિરોધ અને પ્રચ્છન્ન સંઘર્ષ, નાટય-જગતની રસપ્રદ—જીવંત માવજત, શાબ્દિક આપ-લે તથા ઝપાઝપી દાખવતી ચબરાકીભરી સંવાદ-લખાવટ અને હળવી-માર્મિક ટકોર મૂકતા રહેવાની શૈલી-વિશેષતા દ્વારા આ કૃતિ પણ રાજકારણી પ્રશ્ન—ચર્ચાની ઘણી નીરસતામાંથી ઊગરી શકી જણાય છે.

અડધા દશકા પછીનું 'જાગ્રત સ્રીત્વનું નાટક' 'વરઘોડો' (૧૯૪૩) કેવળ વિષય-પસંદગી અંગે જ નહિ, પરંતુ, પાત્રચિત્રણ તથા પ્રસંગપૂરણીના નાટયવિવેકના અભાવ નિમિત્તે પણ ઘણું મોળું ઊતર્યું કહેવાય. આ ઘટનાનિર્ભર ચતુરંકીની દ્વિવિધ નીરસતા અંગે

---

§ 'બે જ બોલ.'

* "તે પછી સૌ નીચે ઊતરે છે અને કૉંગ્રેસની મોટરમાં બેસીને હૉસ્પિટલ આગળ ઊતરે છે." અં. ૨.

આશ્વાસન શોધવાનું રહેશે તે ચબરાકિયા અને તેજીલા સંવાદો ગાંશેમાં; તેમની નાટ્ય-શૈલીમાં સહજસુલભ બની જણાતી આ વાર્તાલાપ-છટામાં કર્તાની પોતાની જ સ્વભાવ-ખાસિયત વ્યક્ત થતી હોય એમ પણ બને.

દશકા પછીની તેમની બે કૃતિઓનો પણ અહીં ઉલ્લેખ કરી લેવો જોઈએ. સ્વરાજ્ય પછીની કલ્યાણરાજ્ય અંગેની બહુજનસમાજની અપેક્ષા, આકાંક્ષા તથા તજ્જન્ય નિરાશા બાબત "હાલની પ્રજાની અને રાજ્યવહીવટની પરિસ્થિતિ પર મનમાં ઘણું મંથન થતાં...નાટક લખવા" કર્તાને મળેલી પ્રેરણાનું પરિણામ તે 'અક્કલનાં દુશ્મન' (૧૯૫૪). વિષય-નાવીન્ય દાખવતી સાંપ્રત સમસ્યાના નાટ્યાલેખન સાથે, એ વ્યાપક નિરાશાનું આ લોકનેતા તજ્જ્ઞભાવે નિદાન પણ કરી આપે છે: "આ બધાનું અસલી કારણ ભાવનાશાળી દેશભક્તોમાં નક્કર વ્યવહારુ બુદ્ધિની ઊણપ છે. તેમનો દોષ તેમનાં દિલમાં નહિ પણ અક્કલમાં છે." યંત્રવાદ, અર્થકારણ તથા ગ્રામોન્નતિ જેવા નાટ્ય-વસ્તુમાં અનિવાર્ય બની આવતા અર્વાચીન સમસ્યામૂલક પ્રશ્નોની છણાવટને રસલગી બનાવવામાં તેમની અર્થસાધક-અગંભીર સંવાદબાની અહીં સવિશેષ સફળ રહી જણાશે. લોકજીવનને તેમ રાજકારણને સંડોવતી પ્રશ્ન-આલોચનામાં તેમનું પક્ષિલ વા અસંતુષ્ટ માનસ અહીંતહીં ડોકાતું આવે એ માફ, પરંતુ સળગતી સમસ્યા પરત્વે પ્રજાકીય જાગરૂકતા કેળવતા રહેવાનો નાટ્યસ્થ હેતુ અસિદ્ધ રહ્યો નહિ જણાય.

વ્યાપક સમાજપ્રવૃત્તિના ઉપલક્ષ્યમાં સાંપ્રત જીવન-તાસીર આલેખવાની એમની શૈલી-પરંપરામાં છેલ્લું ત્રિઅંકી 'ભોળા શેઠનું ભૂદાન' (૧૯૫૪) મુખ્યત્વે સંવાદરૂપ બની રહ્યું હોવાથી એક શિથિલ તેમ પ્રચારાત્મક રચના પૂરતી તેની નોંધ લેવાની રહેશે. એકંદરે જોકે, ઈન્દુલાલ યાજ્ઞિકની નાટ્યરચનાઓ જુદી ઉલ્લેખવાની રહે ખરી, પણ તે નાટ્યશૈલીના કોઈ વિકાસલક્ષી વા સિદ્ધ ઉન્મેષ બદલ નહિ, પરંતુ એ બહુધા સુવાચ્ય કૃતિઓમાં આલેખાયેલાં નવાં સમાજચિત્રો તથા એ દ્વારા વ્યક્ત થતા આવતા જાગ્રત-ઉદ્દામ માનસનાં લોકજીવન—જાહેર પ્રવૃત્તિ અંગેનાં મૌલિક મંતવ્યો બદલ.

ર. વ. દેસાઈથી ઈન્દુલાલ યાજ્ઞિક સુધીના આ વિલોકનનું અભ્યાસ-ઉપયોગી ફલિત તે એ કે, એકાંકીના પ્રસ્તાર તથા આકર્ષણ દરમિયાન '૨૦થી '૪૦ના ગાળામાં, મુનશી-મહેતા ઉપરાંત બીજા પણ કેટલાક નામી આશાસ્પદ લેખકો, મુખ્યત્વે રંગભૂમિ-વિષયક સભાનતા દાખવતા રહી, લગભગ ત્રિઅંકી કદનાં અનેકાંકી નાટકોનાં લખાણ-ખેડાણ અર્થે સક્રિય રસ લેતા રહ્યા. આમાં, નાટ્યપ્રકાર અંગેના અગત્યના કલા-ગુણો ખીલી આવે કે રંગભૂમિવિધાનની ઉપયોગી આવશ્યકતાની ખેંચ ટળે એમ તો તાત્કાલિક

નથી બનતું—ન બને. પણ, એથી આ નાટયલેખનના સંક્રમક તબક્કાના કલમ-ઉદ્યમનું ઇતિહાસ-મહત્ત્વ ઓછું આંકવાનું થતું નથી. આ કર્તા-કૃતિઓ પૈકી એકેયમાં કદાચ શૈલી-સિદ્ધિ કે સિદ્ધહસ્તતા ભલે નથી; પરંતુ નાટયલેખનના પ્રસ્તુત પ્રયાસ-પુરુષાર્થનું મૂલ્યાંકન કરવાનું રહેશે તેમાં જોવા મળતી નાટયવિકાસ અર્થેની સંનિષ્ઠ મથામણ પરથી—અને અભ્યાસીને એ વિગત-નોંધ અવશ્ય રસપ્રદ લાગવાની. દ્વિઅંકી (યશવંત પંડયા) અને ચતુરંકી (રમણલાલ, ઈન્દુલાલ) જેવા નાટયબંધ અથવા અંક-વિભાજનનો છેક શૈલી-છેદ (બ. ક. ઠાકોર); નાટકની લખાવટ અંગે શૈલી-સંસ્કરણ (ર. વ. દેસાઈ), શૈલી-સમન્વય (કેશવ. હ. શેઠ) અથવા સ્વકીય શૈલી-નિર્માણ અર્થે ઉત્કટતા (પ્રહ્લાદ દીવાનજી, સનાતન બૂચ); રંગભૂમિ-રસિક શોખીન પ્રેક્ષક, અગંભીર અને તરવરિયા અભિનયશોખીન શૈલીકાર, રંગદર્શી અને પ્રયોગશોખીન આધુનિક કવિ, વિચક્ષણ ભાષારસિક અને પ્રતિનિધિ સાક્ષર સર્જક, અભ્યાસી વિષયનિષ્ણાત અને નાટકશોખીન, ઉદ્દામ લોકનેતા અને કલમ-કસબી દ્વારા નાટયપદાર્થ પરત્વે બહુવિધ અભિગમ અને પ્રયોગલક્ષી ખેડાણ તથા વિચારાભિવ્યકિત નિમિત્તે અંતર્વસ્તુનું રોચક વૈવિધ્ય, પ્રખ્યાત વસ્તુનું રસાશ્રયી નાટયગુંફન (લીલાવતી મુનશી) તથા ઇતિહાસ-વિષયનું નાટયાવશ્યક-કલ્પનોચિત શૈલી-નિયોજન (બચુભાઈ શુકલ) અને નીરસ ઐતિહાસિક કથા-સામગ્રી અંગે અર્વાચીન સંદર્ભનો સમસ્યાનિક્ષેપ (શ્રીધરાણી); રમૂજી પાત્રોનાં પ્રહસન, રહેણીકરણીનું હાસ્યનાટક, સ્નેહભાવ તેમ લગ્નસંબંધની ગંભીર-અગંભીર કટાક્ષકૃતિઓ, અર્થકારણ તથા રાજકારણ અને ઇતર જીવનપુરુષાર્થની વિચારપ્રેરક રચનાઓ, ગૃહજીવનના વાર્તાલાપ-વિષયની પાઠય રચના અને જાહેર જીવનનું પ્રયોગશીલ રંગભૂમિ અર્થેનું સમસ્યાગંભીર નાટક એમ સમાજજીવન—સાંપ્રત તાસીરના નવા પ્રકાર-મરોડ; ગંભીર-હળવા તથા ભાવપૂર્ણ સંવાદોદ્‌ગાર નિમિત્તે કેટલીક કલમોની સુવાચ્ય ગદ્ય-લઢણ તથા સાભિનય ભાષાછટા તેમ જ કેટલીક કૃતિઓમાં નાટયસ્વરૂપ વિશે વ્યકત થયેલાં સ્પષ્ટ વિચાર--વલણો અને અધઝાઝેરા કર્તાઓમાં એકંદરે જોવા મળતી રંગભૂમિસંબંધી જાગરૂકતા—આમ, નાટકકળા અર્થેની આવી વ્યાપક વિકાસ-મથામણનો અને આ સમય ગાળા દરમિયાનની મુનશી મહેતા તથા નાનાલાલની વૈયકિતકતા દાખવતી શૈલી-કૃતિનો સાથે-ઉલ્લેખ કરવામાં આવે તો ગુજરાતી નાટકના આલેખમાં વીસીના આ બે-અઢી દશકા ઊંચામાં ઊંચો આંક દાખવશે કદાચ.

ઓગણીસ

એકાંકી : ૧૯૪૦–૧૯૫૫

'૨૫ થી '૪૦ના દોઢ-દશકા દરમિયાન પાંગરીને વિકસતી આવતી ઉત્સાહી અભિનય-પ્રવૃત્તિ સ્થિર બનતી જતી ગુજરાતી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ અર્થે સમયસર ચેતના પૂરી પાડવાનો એક તાકીદનો યુગધર્મ બજાવે છે જાણે. વળી, આ દશકાગાળા દરમિયાન વ્યવસ્થિત બનતું જણાતું 'આકાશવાણી'નું નાટય-પ્રસારણ નાટય-ઉત્સુકો માટે નવું આકર્ષણ-કારણ બનતું આવે છે. એટલે, આ બીજા દોઢ દશકા દરમિયાન, નાટયલેખન વિશે મહત્ત્વનું દ્વિવિધ પ્રેરણા-નિમિત્ત જળવાય છે તે રંગભૂમિ તેમ રેડિયો દ્વારા. આ પ્રોત્સાહક વાતાવરણના નાટય-પ્રયાસ દરમિયાન, કલાક-અર્ધા કલાકના કાલમાનની એકાંકી બરની નાટિકાઓનું માગ કરતાં ઉત્પાદન વધી જતું હોય અને તત્ત્વશીલતાની શહીદી નોંધાતી હોય એવું અણગમતું પરિસ્થિતિ-ચિત્ર જોવા પણ મળશે, છતાં રુચિકર વિષય-નાવીન્ય તથા પ્રયોગશીલ રચનાવૈવિધ્ય નિમિત્તે ગુજરાતી એકાંકીની વિકાસોન્મુખતાનો શુભ-સંકેત પણ ભેગાભેગો અભ્યાસ-વિષય બની રહેવાનો. આ પૈકી, 'પિયો ગોરી' (૧૯૪૬), 'શહીદ' (૧૯૫૧) તથા 'રંગભંડાર' (૧૯૫૩)ની શૈલી-વિશેષતાઓનો તેમ જ ઈન્દુલાલ ગાંધીની આ સમયગાળાની નાટિકાઓનો પૂર્વોલ્લેખ કર્યા બાદ, પ્રસ્તુત પ્રકરણમાં વિલોકન-આરંભ કરવાનો રહેશે વી..ાના આ પાંચમા દશકાનું 'જવનિકા' (૧૯૪૧) દ્વારા સૂચક ઉદ્‌ઘાટન કરી આપતા જયંતિ દલાલની એકાંકીનિષ્ઠાનો. '૩૦-'૪૦ના દશકાનું પ્રતિનિધિત્વ દાખવતા ઉમાશંકર જોષીનાં અર્થગર્ભ-વિષાદસભર એકાંકીઓ વિશે બટુભાઈનું તેમ આ '૪૦-'૫૦ના દશકાનું પ્રતિનિધિત્વ ઉપાડી લેતા જયંતિ દલાલનાં અભિનેયાર્થ-વ્યંગલક્ષી એકાંકીઓ વિશે યશવંત પંડયાનું શૈલી-સાતત્ય જળવાયું જણાશે ખરું, પરંતુ '૨૦-'૩૦ના દશકા દરમિયાન નિર્દેશાયેલી ગતિ-રેખા અનુસાર જ આગળ વધી ગુજરાતી એકાંકી કેવળ ગતાનુગતિક કે સ્થગિત બની રહે છે એમ તો નથી; ઊલટું, ઉત્તરોત્તર વૈવિધ્યમય-વિકાસશીલ ગજું કાઢતા રહી, પ્રસ્થાન-પ્રસારના દોઢ દશકા પછીના દોઢ દશકા દરમિયાન એકાંકી-ખેડાણનાં દિશા-વેગ વિશે કેટલીક સત્ત્વમૂલકતા દાખલ થતી આવે છે અને એ અંગે જયંતિ દલાલના એકાંકી—પ્રયાસનો ફાળો પણ નિર્ણાયક ઠરશે.

'જવનિકા'ની સંગ્રહારંભ રચના 'અંજન'માં પુરુષસ્વભાવની વિષયવાસનાનું ક્રમબદ્ધ તથા નાટયક્ષમ રહસ્યસ્ફોટન ગોઠવવા પાત્રોની આવનજાવનનો યુક્તિયુક્ત લાભ ઊઠાવાયો જણાય છે. પોતાની નપુંસકતાને બ્રહ્મચર્યના આદર્શ-આડંબર તળે ઢાંકવા મથી, ઠંડી

ક્રૂરતાપૂર્વક પત્નીને ગૂંગળાવતા પુરુષનું રસપ્રદ પાત્રચિત્રણ આલેખતા 'પત્નીવ્રત'માં એકાંકી-વિષયની કાંઈક દીર્ઘસૂત્રી માવજત તથા નરહરિ જેવા પ્રમુખ પાત્રની વિવશતા નિમિત્તેની સાતત્ય-ઊણપનો કર્તા રસલક્ષી બદલો વાળી આપે છે તે નાટ્યોચિત મોકા પર વિષયસ્ફોટ, વિષાદપૂર્ણ વ્યંગ તથા સરસ્વતી જેવા કેન્દ્રસ્થ પાત્રને પરોક્ષ રાખતા કસબની અસરકારક કરકસર દ્વારા. પતિની ઉપેક્ષાથી પીડાતી નારીની વેદનાને વિષય બનાવતાં બે એકાંકીઓ પૈકી, 'વીરની પત્ની'ના નવતર પાત્રનાં સંવેદન તેમ વ્યકિતત્વ-રંગો આલેખતા 'નલિની'ની સરખામણીમાં પાત્ર-પરિસ્થિતિના અર્થસાધક સમન્વયથી સમગ્રતયા સુનાટ્ય બનેલું 'ઓછાયા' વિશેષ આકર્ષક લાગવાનું. કલાકારના સ્વપ્ન-વૈફલ્યની હતાશાના કંઈક પ્રચલિત વિષયના 'જીવનદીપ'માં આકાર-અંતરંગની સુઘડતા તેમ અર્થસાધકતા તથા શૈલી-નવીનતા પ્રયોજાઈ છે તે શ્વાન જેવા પ્રાણી-પાત્રના પ્રતીક ઉપયોગ વડે તથા પ્રણયીપાત્રોના સંભાષણની સમાંતર રહેતી આવતી તેની સૂચક ચેષ્ટા દ્વારા. સ્વપ્ન-ભંગારના વિષયનું જાણે પુનરાવર્તન દાખવતા 'કજળેલા'માં પાત્રભેદ, પ્રસંગભેદ, પાત્રોની આવનજાવન તથા 'નેપથ્યે'થી વહેતી આવતી હાલરડાની કડીઓ દ્વારા એકાંકીબંધમાં અધિકતમ નાટ્યોચિતતા ઉપયુકત થઈ જણાશે. વ્યાપક સામાજિક અહિત-અનિષ્ટનું નિમિત્ત બનતા યુદ્ધખોર તથા શંકાશીલ માનસની ચિત્રવિચિત્રતા દર્શાવતી છ પ્રવેશની રચના 'અંધારપટ' તેમની પ્રયોગશીલતાનું વિશિષ્ટ ઉદાહરણ ઠરશે તે વિષય-પસંદગી તેમ માવજત બંને અંગે. વિવિધ થરનાં પ્રતિનિધિ-પાત્રોના અપ્રચલિત વસ્તુસંકલન તેમ જ અંધાર, છાયા, આગ, પ્રકાશ તથા બૉંબવર્ષાના આકાશી અવાજો વગેરેની નિરૂપણ-રીતિ અને કટાક્ષ-આલેખન અંગેની અતિશયોકિત પરથી એમ કળાઈ આવે ખરું કે, પ્રસ્તુત રચના 'ધ્વનિકા' (રેડિયો-રૂપક અંગેનો કર્તા-પર્યાય)ની અજમાયશ પેટે લખાઈ હશે કદાચ. પ્રયોગલક્ષી એકાંકી-લખાવટના પરંપરા-ક્રમમાં આવતું 'સરજત', પુસ્તકિયા જીવનની જેલમાંથી મધરાતે લેખકના દીવાનખાનામાં ઊતરી આવતાં, પોતે સર્જેલાં પાત્રોની ફરિયાદના વસ્તુનિયોજન દ્વારા એકાંકીને કેમ જાણે નવા વિષય-ક્ષેત્રમાં પ્રવેશ કરાવે છે; વળી, એક શિષ્ટ-સુવાચ્ય તથા કુતૂહલપ્રેરક અને રસપ્રદ તરંગલીલા તરીકે પણ એ તારવી આપવાનું રહેશે. યુવકમાનસ વિશે કેળવણીએ જન્માવેલી દાંભિકતાની ખસૂસ ઠેકડી ઉડાવતા 'પારખું'એ પ્રહસનાત્મક તેમ તખતાલાયક એકાંકી-નિરૂપણના સફળ નમૂના તરીકે કર્તાને સારી ખ્યાતિ અપાવી અભિનયોપયોગી એકાંકી-ખેડાણનો શૈલી-મરોડ પણ દાખવ્યો છે. સહૃદયી મૈત્રીનો કોળિયો કરી જતી શિક્ષિત બેકારીની કરુણતા આલેખવા મથતા 'હૈયા સગડી'માં અંતિમ 'ટેબ્લો' નાટકી લાગવાનો ઘણો સંભવ છે. ઈવાન વાઝેવની 'Literary Party' નામની વાર્તાના હરિશ્ચંદ્ર

ભટ્ટે કરેલા ગુજરાતી અનુવાદ 'કલમ મંડળ' પરથી સ્ફુરેલા 'સમસેવકો'માં સાહિત્ય-જીવોની આત્મ-વંચનાનો લક્ષ્યવેધી ઉપહાસ તાકતા વ્યંગ્ય-કટાક્ષને તદ્‌ગત સૂક્ષ્મતાના કારણે આસ્વાદ સંબંધી મર્યાદાની બાધા નડે તો નવાઈ નહિ, પરંતુ આ કટાક્ષિકાની ગુણ-વિશેષતા નોંધવાની રહેશે તે એ કે, આવી લખાવટ નિમિત્તે આ ગદ્યકારની પ્રકૃતિ તેમ શૈલીની અસલિયત-કાબેલિયત વ્યકત થતી આવી છે. સંગ્રહ-સમાપનમાં મજાક ખાતર ઉમેરાયેલું જાણીતું રોજિંદા-ગૃહસ્થી જીવનની કડવી-મીઠીનું હળવું 'અ-વિરામ' સંસ્કૃત ભાણના અને પાશ્ચાત્ય એકોકિતના ઉત્તમ તથા અનુકરણીય નમૂના જેવો ઉતાર પામી શકયું છે તે તેમના શૈલી-સામર્થ્યના પ્રતાપે. આઠ રચનાઓના આ પ્રથમ સંગ્રહ દ્વારા જ પ્રતિનિધિ એકાંકીકાર વિષયપસંદગીનું નાવીન્ય, એકાંકીવિધાનની પ્રયોગશીલતા, કસબની નાટયોપકારક કરકસર અને કર્તા કલમની ખૂબી-ખામી બનનારી સંવાદકળાની સફાઈબંધ ભાષા-છટાની શૈલી-ખાસિયતોનો પૂર્વ-પરિચય કરાવતો 'જવનિકા' ઉપાડે છે અને જેમ આરંભે તેમ બરાબર દશકાને અંતે 'જવનિકા પછીનો વેશસંગ્રહ' 'પ્રવેશ બીજો' (૧૯૫૦) પાડી શબ્દશઃ પણ તેઓ એકાંકીલેખન અંગે પ્રતિનિધિત્વ જાળવી રાખે છે. વળી, "......રૂઢ થયેલી પ્રવેશરચનામાં મોટેભાગે બીજો પ્રવેશ એ 'કૉમિક'નો પ્રવેશ ગણાય છે...અહીં રજૂ થયેલા વેશનો હેતુ પણ હસવાનો છે"* એટલે હાસ્ય-કટાક્ષની એકાંકી-રચનાઓના પ્રથમ સંગ્રહમાં કેવળ અકેક નમૂના પછી એમની એ યશદા શૈલીનો એક આખો સંગ્રહ આપી તેઓ વ્યકિતગત કારકિર્દી-વિકાસ પણ દર્શાવતા આવે છે. લગ્નસંબંધ સાથે સંકળાયેલી વિસંગતિના એક જ વિષયવર્ગની ચાર રચનાઓ પૈકી 'સ્ત્રીનો દુશ્મન : સ્ત્રી' તથા 'ચાંલ્લો'માં લગ્નવ્યવહાર પરત્વે નવીજૂની પેઢીનો વલણભેદ દાખવવા પ્રથમ એકાંકીમાં નાટકી પરિસ્થિતિ તો બીજામાં નાટકી પાત્રનું અવલંબન લેવાયું જણાય છે. કટાક્ષખોર વલણ અને દાઝેલા-દુભાયેલા માનસના પ્રત્યાઘાતરૂપે જાણે, પાત્ર-કક્ષાથી ઉપરવટ જઈ તેઓ વ્યંગ વેરવામાં રાચતા આવે છે, ત્યારે 'સ્ત્રીનો દુશ્મન : સ્ત્રી'માં તેઓ પરિસ્થિતિને ઉત્કટ વળ ચઢાવવાનો એકાંકી-કસબ દાખવવામાં પ્રવૃત્ત રહ્યા જણાય છે. 'ઉપાધ્યાયનો આટો' હેતુલક્ષી નમૂનેદાર કટાક્ષિકા બની આવી છે તે વ્યંગ—વિવેક તથા કસબ-સાવધતાના શૈલી-સહયોગના કારણે. એ જ રીતે, પાત્ર-પ્રસંગ-સંવાદના સમન્વય-નિરૂપણ દ્વારા 'બેસો નિશાળે' સફળ—સાભિનય હાસ્ય-નાટિકા તરીકે શિષ્ટપ્રિય તેમ વિદ્યાર્થીભોગ્ય નીવડી ચૂકી છે. દાંપત્ય-જીવનનાં બે એકાંકીઓમાંથી, આધેડ પરિણીતોના વ્યંગ-વિનોદની તાઝગીથી તથા પરોક્ષ વિચારભારથી 'ગુલાબ અને મોગરો' અને રસિક યુગલની જીવંત-આકર્ષક ભાવુકતાથી 'પાથરણાં અને ચંદરવા'માં

*પ્રાસ્તાવિક ઉદ્‌ગારો.

ઉપયુકત થયેલી શુવાચ્ય રસપ્રદતા અંગે મુખ્ય ફાળો નોંધાશે તેમની સંવાદબાનીની સ્વાભાવિકતાનો. વિષય-ક્રમમાં જુદા પડતા 'ચાકણુંના ચાલ'માં કર્તા-કલમનું કટાક્ષ-નિશાન બને છે ધનિક વેપારીઓની વ્યવસાયી અનૈતિકતા. જાહેર પ્રવૃત્તિની દાંભિકતા—હાસ્યાસ્પદતા-ની માર્મિક રજૂઆતની બે રચનાઓમાં એકાંકીવિધાનની નવીનતાનો પણ રસપ્રદ યોગ જળવાઈ આવ્યો છે. સમાજ-શિરોમણિ ગણાયેલા સ્વર્ગસ્થોને અપાતી શોકાંજલિના મિથ્યાચારની વ્યર્થતા-વાહિયાતતા છતી કરતા 'શોગનું નાકું'માં ચલચિત્ર ઢબના દશ્યપલટા તેમ જ પટકથા જેવા કાર્યવેગ નિમિત્તે અને વિભાજિત રંગભૂમિ અંગે તેમના પ્રયોગશોખનો ચરમ ઉન્મેષ નોંધી શકાય કદાચ ! ભૂત-વર્તમાન તથા સ્થળ-યોજનાનો છૂટથી લાભ ઉઠાવતી નવલિકા-સહજ વસ્તુસામગ્રીને સંક્ષિપ્ત-સુગ્રથિત નાટ્યફલકમાં બંધ બેસાડવાની શૈલી-ચેષ્ટામાં એકાંકી-વિવેક વા કસબ-પારંગતતાની ઊણપ નહિ વર્તાય એમ નહિ, પરંતુ આ પ્રયોગ-અતિરેક છેક ઉભડક રહેતો નથી તે મુખ્યત્વે તેમની સ્વકીય નાટ્યસૂઝ તથા પ્રકૃતિસિદ્ધ કટાક્ષ-શૈલીના કારણે. નાટક ભજવતાં ભજવતાં આપોઆપ ભજવાઈ રહેતાં 'નેપથ્ય'ના, મૂળ નાટકથી ય વિશેષ રસપ્રદ નાટકની વિનોદમયતા અભિનયપોષક રીતે બહેલાવવામાં તથા બેવડી રંગભૂમિના પ્રયોજનની અર્થસાધકતા તેમ એકાંકી-ઉપયોગિતા અનન્ય રીતે દાખવવામાં તેમણે પોતાના આજીવન શોખ-ક્ષેત્રની આંટીઘૂંટીની-અંતરંગની દ્વિવિધ નિષ્ણાતબુદ્ધિ દાખવી હોઈ, 'દ્રૌપદીનો સહકાર' તેમના એકાંકીવિધાનની પ્રયોગશીલતાના શ્રમ-સાફલ્ય બદલ સંગ્રહની તેમ કર્તાની કૃતિ વિશેષ ઠરવાની.

સંગ્રહ અંગેની શ્રી. દલાલની નોંધ-નેમ છતાં, 'પ્રવેશ બીજો' અંગે મુખ્ય શૈલીવિશેષતા નોંધવાની રહેશે તે એ કે માનવીય નબળાઈઓ અંગે પોતે ઝીલેલા પ્રત્યાઘાતોના એકાંકી-આલેખન વેળા તેઓ સતત કે ખડખડાટ હસતા-હસાવતા નથી. એ અંગેની નિર્ણાયક બાબત તે સમકાલીન-શહેરી જીવનવ્યવહાર તરફ તકાયેલું તેમનું દૂરબીન તથા અવલોકન અર્થેનું દષ્ટિ-વલણ. આ નિમિત્તે, પ્રસંગજન્ય કે પરિસ્થિતિજન્ય સ્થૂળ-હળવું વા નિર્દંશ-નિખાલસ હાસ્ય પ્રગટાવવાને બદલે બહુધા તેઓ સંવાદાશ્રિત કટાક્ષ તેમ અવળવાણીનો ક્યારેક સ્વાભિપ્રેત, ક્યારેક અતિરેકભર્યો પણ નવતર-આકર્ષક મરોડ કાઢવા-ઘૂંટવામાં વિશેષ રાચતા રહ્યા જણાય છે; પરંતુ એ દ્વારા જ તેમના એકાંકીવિધાનની વ્યાવર્તક ખૂબી આસ્વાદવા-અભ્યાસવા મળે છે. આ સંવાદ-લખાવટમાં વ્યકત થતી આવેલી શબ્દ-અર્થની સંતાકૂકડી, પ્રલાપી વાચાળતા, ઉગ્ર કટાક્ષલક્ષિતા, તીખી વક્રોકિત, તેજીલી વ્યંગવાણી, ચાપચીપભરી વાર્તાલાપ-છટા તેમ જ તાર્કિક દલીલ-બાજીના શૈલી-સંદર્ભમાં વિશિષ્ટ બૌદ્ધિક ઉન્મેષ નોંધવાનો રહેશે તે ગુજરાતી ગદ્ય અંગે અને શબ્દ તથા ભાષા-શકિતની ત્રીજી સિદ્ધિ નોંધવાની રહેશે તે જ્યોતિ દલાલની

ભટ્ટે કરેલા ગુજરાતી અનુવાદ 'કલમ મંડળ' પરથી સ્ફુરેલા 'સમસેવકો'માં સાહિત્ય-જીવોની આત્મ-વંચનાનો લક્ષ્યવેધી ઉપહાસ તાકતા વ્યંગ્ય-કટાક્ષને તદ્દગત સૂક્ષ્મતાના કારણે આસ્વાદ સંબંધી મર્યાદાની બાધા નડે તો નવાઈ નહિ, પરંતુ આ કટાક્ષિકાની ગુણ-વિશેષતા નોંધવાની રહેશે તે એ કે, આવી લખાવટ નિમિત્તે આ ગદ્યકારની પ્રકૃતિ તેમ શૈલીની અસલિયત-કાબેલિયત વ્યકત થતી આવી છે. સંગ્રહ-સમાપનમાં મજાક ખાતર ઉમેરાયેલું જણાતું રોજિંદા-ગૃહસ્થી જીવનની કડવી-મીઠીનું હળવું 'અ-વિરામ' સંસ્કૃત ભાણના અને પાશ્ચાત્ય એકોકિતના ઉત્તમ તથા અનુકરણીય નમૂના જેવો ઉતાર પામી શકયું છે તે તેમના શૈલી-સામર્થ્યના પ્રતાપે. આઠ રચનાઓના આ પ્રથમ સંગ્રહ દ્વારા જ પ્રતિનિધિ એકાંકીકાર વિષયપસંદગીનું નાવીન્ય, એકાંકીવિધાનની પ્રયોગશીલતા, કસબની નાટયોપકારક કરકસર અને કર્તા કલમની ખૂબી-ખામી બનનારી સંવાદકળાની સફાઈબંધ ભાષા-છટાની શૈલી-ખાસિયતોનો પૂર્વ-પરિચય કરાવતો 'જવનિકા' ઉપાડે છે અને જેમ આરંભે તેમ બરાબર દશકાને અંતે 'જવનિકા પછીનો વેશસંગ્રહ' 'પ્રવેશ બીજો' (૧૯૫૦) પાડી શબ્દશ: પણ તેઓ એકાંકીલેખન અંગે પ્રતિનિધિત્વ જાળવી રાખે છે. વળી, "......રૂઢ થયેલી પ્રવેશરચનામાં મોટેભાગે બીજો પ્રવેશ એ 'કોમિક'નો પ્રવેશ ગણાય છે...અહીં રજૂ થયેલા વેશનો હેતુ પણ હસવાનો છે"* એટલે હાસ્ય-કટાક્ષની એકાંકી-રચનાઓના પ્રથમ સંગ્રહમાં કેવળ અકેક નમૂના પછી એમની એ યશદા શૈલીનો એક આખો સંગ્રહ આપી તેઓ વ્યકિતગત કારકિર્દી-વિકાસ પણ દર્શાવતા આવે છે. લગ્નસંબંધ સાથે સંકળાયેલી વિસંગતિના એક જ વિષયવર્ગની ચાર રચનાઓ પૈકી 'સ્રીનો દુશ્મન : સ્રી' તથા 'ચાંલ્લો'માં લગ્નવ્યવહાર પરત્વે નવીજૂની પેઢીનો વલણભેદ દાખવવા પ્રથમ એકાંકીમાં નાટકી પરિસ્થિતિ તો બીજામાં નાટકી પાત્રનું અવલંબન લેવાયું જણાય છે. કટાક્ષખોર વલણ અને દાઝેલા-દુભાયેલા માનસના પ્રત્યાઘાતરૂપે જાણે, પાત્ર-કક્ષાથી ઉપરવટ જઈ તેઓ વ્યંગ વેરવામાં રાચતા આવે છે, ત્યારે 'સ્રીનો દુશ્મન : સ્રી'માં તેઓ પરિસ્થિતિને ઉત્કટ વળ ચઢાવવાનો એકાંકી-કસબ દાખવવામાં પ્રવૃત્ત રહ્યા જણાય છે. 'ઉપાધ્યાયનો આટો' હેતુલક્ષી નમૂનેદાર કટાક્ષિકા બની આવી છે તે વ્યંગ—વિવેક તથા કસબ-સાવધતાના શૈલી-સહયોગના કારણે. એ જ રીતે, પાત્ર-પ્રસંગ-સંવાદના સમન્વય-નિરૂપણ દ્વારા 'બેસો નિશાળે' સફળ—સાભિનય હાસ્ય-નાટિકા તરીકે શિષ્ટપ્રિય તેમ વિદ્યાર્થીભોગ્ય નીવડી ચૂકી છે. દાંપત્ય-જીવનનાં બે એકાંકીઓમાંથી, આધેડ પરિણીતોના વ્યંગ-વિનોદની તાઝગીથી તથા પરોક્ષ વિચારભારથી 'ગુલાબ અને મોગરો' અને રસિક યુગલની જીવંત-આકર્ષક ભાવુકતાથી 'પાથરણાં અને ચંદરવા'માં

*પ્રાસ્તાવિક ઉદ્દગારો.

ઉપયુકત થયેલી સુવાચ્ય રસપ્રદતા અંગે મુખ્ય ફાળો નોંધાશે તેમની સંવાદબાનીની સ્વાભાવિકતાનો. વિષય-ક્રમમાં જુદા પડતા 'ચાકણુંના ચાલ'માં કર્તા-કલમનું કટાક્ષ-નિશાન બને છે ધનિક વેપારીઓની વ્યવસાયી અનૈતિકતા. જાહેર પ્રવૃત્તિની દાંભિકતા—હાસ્યાસ્પદતા-ની માર્મિક રજૂઆતની બે રચનાઓમાં એકાંકીવિધાનની નવીનતાનો પણ રસપ્રદ યોગ જળવાઈ આવ્યો છે. સમાજ-શિરોમણિ ગણાયેલા સ્વર્ગસ્થોને અપાતી શોકાંજલિના મિથ્યાચારની વ્યર્થતા-વાહિયાતતા છતી કરતા 'સોયનું નાકું'માં ચલચિત્ર ઢબના દશ્યપલટા તેમ જ પટકથા જેવા કાર્યવેગ નિમિત્તે અને વિભાજિત રંગભૂમિ અંગે તેમના પ્રયોગશોખનો ચરમ ઉન્મેષ નોંધી શકાય કદાચ ! ભૂત-વર્તમાન તથા સ્થળ-યોજનાનો છૂટથી લાભ ઉઠાવતી નવલિકા-સહજ વસ્તુસામગ્રીને સંક્ષિપ્ત-સુગ્રથિત નાટયફલકમાં બંધ બેસાડવાની શૈલી-ચેષ્ટામાં એકાંકી-વિવેક વા કસબ-પારંગતતાની ઊણપ નહિ વર્તાય એમ નહિ, પરંતુ આ પ્રયોગ-અતિરેક છેક ઉભડક રહેતો નથી તે મુખ્યત્વે તેમની સ્વકીય નાટયસૂઝ તથા પ્રકૃતિસિદ્ધ કટાક્ષ-શૈલીના કારણે. નાટક ભજવતાં ભજવતાં આપોઆપ ભજવાઈ રહેતાં 'નેપથ્ય'ના, મૂળ નાટકથી ય વિશેષ રસપ્રદ નાટકની વિનોદમયતા અભિનયપોષક રીતે બહેલાવવામાં તથા બેવડી રંગભૂમિના પ્રયોજનની અર્થસાધકતા તેમ એકાંકી-ઉપયોગિતા અનન્ય રીતે દાખવવામાં તેમણે પોતાના આજીવન શોખ-ક્ષેત્રની આંટીઘૂંટીની-અંતરંગની દ્વિવિધ નિષ્ણાતબુદ્ધિ દાખવી હોઈ, 'દ્રૌપદીનો સહકાર' તેમના એકાંકીવિધાનની પ્રયોગશીલતાના શ્રમ-સાફલ્ય બદલ સંગ્રહની તેમ કર્તાની કૃતિ વિશેષ ઠરવાની.

સંગ્રહ અંગેની શ્રી. દલાલની નોંધ-નેમ છતાં, 'પ્રવેશ બીજો' અંગે મુખ્ય શૈલીવિશેષતા નોંધવાની રહેશે તે એ કે માનવીય નબળાઈઓ અંગે પોતે ઝીલેલા પ્રત્યાઘાતોના એકાંકી-આલેખન વેળા તેઓ સતત કે ખડખડાટ હસતા-હસાવતા નથી. એ અંગેની નિર્ણાયક બાબત તે સમકાલીન-શહેરી જીવનવ્યવહાર તરફ તકાયેલું તેમનું દૂરબીન તથા અવલોકન અર્થેનું દષ્ટિ-વલણ. આ નિમિત્તે, પ્રસંગજન્ય કે પરિસ્થિતિજન્ય સ્થૂળ-હળવું વા નિર્દંશ-નિખાલસ હાસ્ય પ્રગટાવવાને બદલે બહુધા તેઓ સંવાદાશ્રિત કટાક્ષ તેમ અવળવાણીનો કયારેક સ્વાભિપ્રેત, કયારેક અતિરેકભર્યો પણ નવતર-આકર્ષક મરોડ કાઢવા-ઘૂંટવામાં વિશેષ રાચતા રહ્યા જણાય છે; પરંતુ એ દ્વારા જ તેમના એકાંકીવિધાનની વ્યાવર્તક ખૂબી આસ્વાદવા-અભ્યાસવા મળે છે. આ સંવાદ-લખાવટમાં વ્યકત થતી આવેલી શબ્દ-અર્થની સંતાકૂકડી, પ્રલાપી વાચાળતા, ઉગ્ર કટાક્ષલક્ષિતા, તીખી વક્રોકિત, તેજીલી વ્યંગવાણી, ચાપચીપભરી વાર્તાલાપ-છટા તેમ જ તાર્કિક દલીલ-બાજીના શૈલી-સંદર્ભમાં વિશિષ્ટ બૌદ્ધિક ઉન્મેષ નોંધવાનો રહેશે તે ગુજરાતી ગદ્ય અંગે અને શબ્દ તથા ભાષા-શકિતની ત્રીજી સિદ્ધિ નોંધવાની રહેશે તે જ્યોતિ દલાલની

સંવાદકળા અંગે. આ સફાઈબંધ-સ્વસ્થ કટાક્ષવાણીમાં અહીંતહીં એકાંકીકારના માનસની વ્યગ્રતા-ઉગ્રતા કે અર્થસાધક અભિવ્યકિત અર્થેની સર્જકસહજ અતિ-ઉત્કંઠા વ્યકત થઈ જણાય અથવા એકસરખાં-એકધાર્યાં વાચાળ-ચબરાક જણાતાં કેટલાંક પાત્રો નીરસ-નિર્જીવ લાગે એમ પણ બને. તેમની સંવાદશૈલીની ખૂબી-ખામી સાથે જ તેમની અર્થપૂર્ણ છતાં હળવી—નિખાલસ વિનોદશકિતના એકાંકી-નમૂના બદલ 'બેસો નિશાળે' અને 'દ્રૌપદીનો સહકાર' જેવી હાસ્યસિદ્ધ રચનાઓનો ઉલ્લેખ કરવાનો રહેશે. વળી, દશકાના આરંભ-અંતના બે છેવાડા સાચવતા કર્તાના એકાંકી સંગ્રહોમાં નોંધવાના થતા શૈલી-ભેદમાં છેલ્લી નોંધવાની વિશેષતા તે સંક્ષિપ્ત એકાંકીબંધમાં વસ્તુવિધાન અર્થે તેમણે પ્રયોજેલી પ્રયોગશીલ સૂત્ર-શૈલી. એટલે, એકાંકી સાહિત્યની ઇતિહાસ-નોંધના ઉપલક્ષ્યમાં દશકાના ગાળા અંતે તેમણે સંવાદલખાવટ તથા એકાંકી-નિયોજન અંગે એમ દ્વિવિધ વિકાસમુલક ઉન્મેષ દાખવ્યો કહેવાય.

આ બંને શૈલી-ગુણોની સહિયારી નીપજ તે જાણે તેમની 'ધ્વનિકા'—અને તેમનો ત્રીજો સંગ્રહ તે 'ત્રીજો પ્રવેશ' (૧૯૫૩) નોંધપાત્ર ઠરવાનો આ લઘુનાટકના એકાંકી-વંશના પ્રકાર-વિસ્તાર અંગે. સંગ્રહ-સામેલ સાત રેડિયોનાટિકામાં મુખ્યત્વે તેઓ પીઠઝબકાર વા વૃત્તાંતનિવેદન દ્વારા સ્થળ-કાળની સળંગસૂત્રતા વિનાની પ્રસંગ-સામગ્રી આ લઘુ પ્રકારના મર્યાદિત કાલમાનમાં તથા શ્રાવ્ય નાટયબંધમાં પ્રયોજતા આવે છે, એમાં મૂળે તો વ્યકત થાય છે તેમનો એકાંકી-ઉદ્યમ તથા પ્રયોગશોખ.

વર્ધમાન મહાવીરના સમયનું, અંતઃચક્ષુની જાગૃતિના વિષયનું વૃત્તાંતપ્રધાન બની રહેલું 'વસ્ત્રાર્ધ', સાંપ્રત સમયનું, ક્રાંતિકારી માનસની સ્વાતંત્ર્યોત્તર હતાશાનું વાચાળ બનેલું 'તરંગ સાથે મનના તરંગ' અને પ્રણયસંબંધના સામાન્ય વિધિહાસનું 'મામા આવ્યા' પ્રસંગચિત્રોથી વિશેષ કસબ-કક્ષા દાખવતાં નહિ જણાય. આત્મનિવેદનની ઢબે લખાયેલું 'બસ કન્ડકટર' તથા અનામી સૂત્રધારના વૃત્તાંતનિવેદનરૂપે રજૂ થયેલું 'પગથીના પ્રવાસે' જે તે વ્યકિત તેમ વર્ગની વિશેષતાઓનો તાદશ ચિતાર અવશ્ય આપે છે, પરંતુ તેમ કરવામાં કર્તાએ નવા રેડિયો માધ્યમની ખૂબીઓ શોધી શોધીને સાયાસ અજમાવવાનું તાકયું હોય એવી પણ અભ્યાસ-છાપ પડયા વિના નહિ રહે; વળી, વસ્તુ-રજૂઆતની વક્રોકિત તેમ વ્યંગવાણી પાત્ર-માનસ સાથે સર્વથા સુસંગત લાગે એમ પણ નહિ બને. દિલેરી મૈત્રી પરત્વે પૈસાની તેમ પ્રતિષ્ઠાની પ્રતિકૂળ અસરના પ્રચલિત વિષયના પરંતુ અપ્રચલિત વસ્તુસંદર્ભના 'નવનીત'માં દશ્યક્ષમ પ્રસંગોની વૃતાંત-રજૂઆત કરવામાં આવી છે. આપરખાપણા તથા ભયની લાગણીઓમાંથી ઉદ્દભવતી

અ-માનુષી ઘેલછાના સામાજિક મનોવૈજ્ઞાનિક સમસ્યારૂપ વિષયનો નાટ્યતત્ત્વસભર તથા કારુણ્યમૂલક ચિતાર આપતું 'આંધી' આ સાતેયમાં વિશિષ્ટ ઠરવાનું તે ઉમદા નાટિકા અને નમૂનેદાર રેડિયોરૂપક તરીકે. તેમની રેડિયો-રૂપકની શૈલીમાં સર્વોપરી રહેતી જણાતી માધ્યમ-સભાનતાના કારણે નાટ્યોપકારક તેમ રસસંતર્પક વિષયની પસંદગી પરત્વે બહુધા દુર્લક્ષ સેવાયું જણાશે ખરું. વળી, તેમના રચના-કસબમાં પણ કેટલીક એકવિધતા નજરે પડ્યા વિના નહિ રહે. રેડિયોરૂપકના શ્રાવ્ય બંધારણને મળતી કેટલીક છૂટછાટના ઉપલક્ષ્યમાં તેમ જ સામાન્ય રીતે અર્ધા કલાકની આવી પડેલી યાંત્રિક મર્યાદાના અનુસંધાનમાં સ્થળ-સમયનો કેટલોક સંધિભંગ અને પ્રસંગાવલિ કે દશ્ય-ફેર પ્રસંગોપાત્ત અનિવાર્ય અવશ્ય જણાય પરંતુ કેવળ શબ્દ-નિર્ભર રેડિયોરૂપકની રસનિષ્પત્તિ સંબંધમાં શ્રોતાનો તાદાત્મ્ય ભાવ-સંબંધ અક્ષત જળવાય એ અર્થે વસ્તુવિધાનની સળંગસૂત્રતાની 'ધ્વનિકા'માં દશ્ય નાટક કરતાં વિશેષ નહિ તો એના જેટલી જ અપેક્ષા-આવશ્યકતા રહે છે એ હકીકત આ રૂપક-શૈલીમાં કંઈક અંશે ગૌણ રહેતી આવી જણાશે. છતાં આ લઘુ રચનાઓનો રસ અધઆઝેરો જળવાઈ રહે છે તે એ કારણે કે એમની શૈલી-સિદ્ધ સંવાદબાની દ્વારા આ રેડિયો-કૃતિની શ્રાવ્ય ખૂબીઓ વણખીલી રહેતી નથી અને એમના સૂક્ષ્મ વિવેકની પરોક્ષ દોરવણી—પ્રેરણા નિમિત્તે એમાંના વિષયએકમ પણ છેક નાટ્ય-નિરર્થ નથી જણાતા.

વર્તમાન જીવનવ્યવહારમાં જોવા મળતી થયેલી સત્યનિષ્ઠાની ઉપેક્ષા-વંચનાના સમસ્યાગંભીર વિષયના 'સ્વર્ગકંપ' અને લગ્નસ્થ સ્નેહની અતૃપ્ત ઝંખનાનો વિષાદ ઉકેલતી 'પાસ-બુક' સ્પષ્ટતઃ 'ધ્વનિકા' તરીકે ઓળખાવાઈ નથી ભલે, પણ એ બંને રેડિયોરૂપકના પ્રકાર-વર્ગમાં ગોઠવી-વિચારી શકાય એવું એનું રચનાતંત્ર જણાશે. પરંતુ, કર્તાની પોતાની શૈલી-નેમ છે તે પ્રયોગશીલ રંગભૂમિવિધાન અર્થેની. બેવડી કે દ્વિભાજિત રંગભૂમિના ઉપલક્ષ્યમાં અંધકાર-પ્રકાશની યાંત્રિક સુવિધાનો લાભ લઈ પ્રયોજાયેલા સ્થળ-સમયના છ દશ્યપલટા 'સ્વર્ગકંપ'ના વ્યંગ્ય વિષયનો મર્મલક્ષી માવજત અને નાટ્યમય ભાવ-વિરોધ માટે અનિવાર્ય નહિ તો અર્થસાધક નીવડ્યા અચૂક જણાવાના. ઉત્સાહી અવૈતનિકોએ આ આધુનિક કટાક્ષિકાની અસરળ તખતાલાયકી ચકાસવામાં સક્રિય રસ દાખવ્યો એ પણ કર્તાના પ્રયોગશોખનો પુરસ્કાર ગણાય કદાચ. આથી ઊલટું, ફરતી યાંત્રિક રંગભૂમિની અપેક્ષા રાખતી 'પાસબુક'ની સ્વપ્નિલ તરંગલીલાની દશ્યમાળામાં પ્રયોગપ્રેમ નાટ્યવિવેકની સરસાઈમાં ઉપરવટ ભોગવતો પણ જણાશે. આ સિવાયની ચાર નાટિકાઓમાં રચનાવિધાનની નવીનતા નહિ પણ વસ્તુવૈવિધ્યની રોચકતા તપાસવાની થશે. વેશ્યા મનાયેલી સ્ત્રીના સુખી લગ્નજીવન અંગેના સ્વપ્નના વિષાદને વિષય બનાવતા

'માની દીકરી'માં સ્ત્રીસહજ અંતરંગનો પરિચય કરાવતા કૃષ્ણાના સુરેખ પાત્રચિત્રણ છતાં વસ્તુ-સમાપનની ચમત્કૃતિ નાટકી બની આવી જણાશે ખરી. પાઘડી-પ્રથા તથા તજ્જન્ય રહેઠાણ-પ્રશ્નના વિષયાનુસંધાનમાં પ્રૌઢ પાત્રોની પ્રણય-વિફળતા આલેખતા 'બાંકડે'ની વિશેષતા તે વિષાદથી વિનોદ તરફની—સુધીની વસ્તુ-ગતિમાં શૈલીસુલભ બની આવેલી એકાંકી-ઉચિત સુગ્રથિતતા તેમ નાટયમયતા. સંસ્કારદીક્ષા જેવા તાત્ત્વિક અગત્યના કાર્ય અંગેની વિકૃતિ-જડતાના તાકીદ-પ્રશ્નની કરુણતા નિરૂપતા 'પાળિયા'માં શીર્ષક-પ્રતીકના વિસ્તૃત-સહેતુક ઉલ્લેખની પ્રતિકૂળ અસર પડી છે તે વસ્તુએકમની હૃદયસ્પર્શિતા અને નાટય-ઔત્સુકય પરત્વે. આમ છતાં, તેની રંગભૂમિ-ઉપયોગિતા સિદ્ધ થઈ આવી છે તે નાટયસ્થ વિષય તેમ વિચારભાર અને એકાંકીયુક્ત સાભિનયતા બદલ. અખબારી વ્યવસાયના વિચાર તેમ વાણી સ્વાતંત્ર્ય ગૂંગળાવતા મૂડીવાદી વર્ચસનો એકાંકી-ચિતાર દાખવતું 'દિન પલટયો' ચબરાકિયા સંવાદ અને સંભાષણથી વિશેષ કોઈ લક્ષ્ય તાકતું-સાધતું જણાશે નહિ. જાહેર પ્રવૃત્તિના નવા વિષયક્ષેત્રમાં પ્રવેશ કરાવતું 'જોઈએ છે, જોઈએ છીએ!' તૃપ્તિકર નાટયતત્ત્વની અનુપસ્થિતિ છતાં સુવાચ્ય તેમ તખતાલાયક બની આવ્યું છે તે ચિત્રજગતની છેતરામણી તરકીબોની હાસ્યોત્પાદક માવજત તથા નાટયાવશ્યક પ્રસંગપૂરણીના કારણે.

આ 'પ્રવેશ'-વિલોકન પછી અભ્યાસ-તારણ મળી રહેશે તે એ કે જયંતિ દલાલ પ્રકૃતિએ ઉગ્ર-જાગરૂક અવલોકનકાર અને વિચારક છે, તો પ્રવૃત્તિએ તેઓ પ્રયોગશીલ-વ્યંગશોખીન એકાંકીકાર છે. વ્યકિતના સ્વભાવ-વૈચિત્ર્ય તથા સામૂહિક પ્રવૃત્તિ કે સમાજ-જીવનની વિચક્ષણ નબળાઈઓ-વિકૃતિઓ પરત્વેના તેમના બુદ્ધિપૂત માનસમાં કયારેક સરોષ—કયારેક સ્વસ્થ ભાવે ઝિલાયેલા જણાતા પ્રત્યાઘાતો એકાંકીબંધ દ્વારા લાક્ષણિક લક્ષ્યવેધકતાથી આલેખવામાં તેઓ પાત્ર-પ્રસંગનો ઘણી વાર નાટયોચિત—સ્વાભાવિક તો કયાંક નૈમિત્તિક—કૃત્રિમ વસ્તુમેળ પ્રયોજતા રહી, મુખ્યત્વે જાણે સંવાદબાનીની વિવિધ છટા અંગેનું કસબ-કૌશલ્ય દાખવવામાં પ્રવૃત રહ્યા જણાશે. અવલોકન અંગેનો ચોકકસ દૃષ્ટિકોણ અને આલેખન અંગેની પ્રયત્નસિદ્ધ સંવાદશૈલીના બૌદ્ધિક વ્યાયામ દ્વારા તેઓ આસ્વાદ્ય અવળવાણીના મિષ્ટ આવરણ તળે સ્વકીય પ્રત્યાઘાત કે અભિપ્રાય, એકાંકી-અભિપ્રેત નાટયહેતુ વા ગંભીર—તાત્ત્વિક વિચારશ્રેણીનું અનુપાન કરાવવામાં બહુધા સફળતા મેળવતા આવે છે. અલબત્ત, ચકોર વાચક આ વ્યકિતત્વ, વકતવ્ય તેમ વાણીવિલાસના આત્મપ્રક્ષેપણ અને આત્માભિવ્યકિતના શૈલી-પ્રયોજનમાં એક પ્રકારની સ્વસ્થ અસ્વસ્થતા શોધી શકે ખરો. વળી, ટાઢા ચાંપવાનો ઉત્સાહ કે હૈયાવરાળ ઠાલવવાની ઉત્કંઠા જેવી પ્રચ્છન્ન વૃત્તિ-પ્રવૃત્તિ નિમિત્તોની બૌદ્ધિકતાના કે વાચાળતાના સાભોસ

કે અનાયાસ આરોપણના અનુસંધાનમાં પાત્ર-પ્રસંગ પરત્વે વર્તાતી ઔચિત્ય-ઊણપ શ્રી. દલાલ જેવા સાવધ કલાકારની એકાંકી-શૈલીનું એક વિસ્મય ગણાય કદાચ. પરંતુ, કદાચ એટલી જ અનન્ય હશે એમની એકાંકીઓને કેવળ સંવાદ-લખાવટ વડે જિવાડવાની તેમ આકર્ષક બનાવવાની શૈલી-સિદ્ધિ. યુવાન-શિક્ષિત થરનાં વાણીવિલાસી, બૌદ્ધિક કોટીનાં તર્કપ્રિય-દલીલશોખીન, ટૂંકા મનનાં—દિલચોર વૃત્તિનાં વ્યંગપ્રેમી, કચવાતા સ્વભાવનાં-દુભાયેલી મનઃસ્થિતિનાં વક્રોકિતશોખીન તેમ જ પ્રસન્નચિત્તનાં વિનોદકુશળ પાત્રોના અવનવા આલેખ સૌપ્રથમ આ એકાંકીઓમાં સંવાદ-કૌશલ્ય વડે રોચક ઉઠાવ પામે છે. એ જીવંત ભલે ઓછાં હશે, પરંતુ આકર્ષણ એમાં અનલ્પ માણવા મળશે; એટલે, ગુજરાતી નાટયસાહિત્યમાં આ અર્વાચીન એકાંકી-સૃષ્ટિ વ્યકિતવિદ્યોતક બની અવશ્ય કહેવાય. એ પાત્ર-જગતની ઓળખાણ પેટે કર્તાના પોતાના જ પાત્રના શબ્દોનો સંદર્ભ-સર ઉપયોગ કરી શકાય કે, લગભગ સઘળાં પાત્રો "બહુ ચબરાકિયું બોલે છે!" આ વાણીકુશળ પાત્રોનાં ઉકિત-ઉદ્‌ગારોમાં રોજિંદી કે સ્વાભાવિક ભાષા-છટા વાચવા-સાંભળવા ન મળે એમ પણ બને—એવા આગ્રહમાં સાહિત્યવિવેક પણ જવલ્લે જળવાય. પરંતુ, જાણે શબ્દનું પગલું દબાવતો, એના અર્થ ઉકેલતો અને ભાવ-સંકેત ઝીલતો-વાળતો, ઉકિત-બંધ ચાલ્યો આવતો ચબરાક—રસિક વાર્તાલાપ કયારેક જાણે એ એકાંકીનો પર્યાય કેમ ન હોય એવું વર્ચસ દાખવે છે એમાં તો એકાંકી-વિવેક ભાગ્યે જળવાયો કહેવાય. પાત્રોના બોલકણાપણાની પરસ્પર પાત્રો મારફત ટીકા કરવા-કરાવવામાં* એકાંકીકારની ખુદની જે ચિંતા વ્યકત થતી આવે છે તે કદાચ આવી સભાનતા નિમિત્તે હશે? તેમની સંવાદનિર્ભર રચનાઓમાં આવી 'આડીતેડી' વાતોનાં નિશાન તાકતા રહેવા છતાં, તેઓ સ્વાભિપ્રેત વિષય-વિચારનું અર્થ-લક્ષ્ય વીંધવાનું ચૂકયા હોય એમ બનતું નથી. વળી, શબ્દ-સામર્થ્ય અને ભાષા-પ્રભુત્વથી ગુજરાતીમાં વાર્તાલાપ છટાની આવી વૈવિધ્ય-સમૃદ્ધિ શૈલીસિદ્ધ થઈ હોય તો તે જ્યોતિ દલાલની કલમમાં અને સૌ પહેલી વાર. આ વાગ્છટાનું રંગભૂમિ તેમ રેડિયો સાથે અભિનેય અનુસંધાન ખીલે—વિકસે છે એ વધારામાં. સાહિત્યિક ગદ્ય-લખાવટની ભાષા-ભંગીનો આવિષ્કાર† પણ એમાં અવ્યકત

*નમૂના ખાતર: "શું કયારના બોલબોલ કર્યા કરો છો!" (પૃ. ૨૨.) "હા, પણ આડીતેડી વાત શું કામ કરો છો? મૂળ વાત પર આવોને!" (પૃ. ૨૮) "એ વાત જવા દઈને મૂળ વાત પર આવો." (પૃ. ૭૭) (અવતરણ: 'પ્રવેશ બીજો').

†સાદી ઘરેલુ વાતની માર્મિક રજૂઆત કરતી, રોજિંદી વાતચીતમાં ભાગ્યે સાંભળવા મળતી આ ઉકિત નમૂના ખાતર: "બસ: અર્જુનનું બ્રહ્માસ્ત્ર, કૃષ્ણનું સુદર્શન, સાથી રાજ્યોનો ઍટમ બૉમ્બ અને આપના આંસુ: મને એક સવાલ પૂછવાનું મન થાય છે.પૂછું? ધર્મ યુદ્ધનો કોઈપણ ખ્યાલ તમારી પાસે છે ખરો? તલવારથી તલવાર, બાણથી બાણ, ગદાથી ગદા, રથીથી રથી અને ટેંકથી ટેંક. પણ હું રોતો ન હોઉં, આંખમાં આંસુ ન હોય અને છતાંયે તમે રૂવો! આ તે ક્યા ધર્મયુદ્ધનું પાલન થાય છે?" (પૃ.૨૩; 'પ્રવેશ બીજો')

નથી રહેતો એ કદાચ ત્રીજી વિશેષતા. ટૂંકમાં, એકાંકીલેખન નિમિત્તે તેમણે ગુજરાતી ગદ્યનો એક વિકાસક્ષમ ઉન્મેષ પ્રગટાવી આપ્યો એ પણ તેમના નાટ્ય-ઉદ્યમની એક અગત્યની કામગીરી ઠરશે. દશ્યરચના વા પ્રવેશરચના જેવી પ્રચલિતતા તેમણે 'પ્રવેશ'ની રચનાઓમાં સદંતર ટાળી એ વિગત નોંધવાની થશે તેમના એકાંકીવિધાન અંગે. તેમના એકાંકી-આયોજનમાં પ્રવેશ રચનાના વિકલ્પે અહીંતહીં પ્રયોગશીલતાનો આશ્રય લેવાયો હોય એવો પણ પ્રત્યાઘાત પડયા વિના નહિ રહે. છતાં એમાં અગત્યની હૈયાધારણ એ છે કે એકાંકીકારની આ પ્રયોગબુદ્ધિ છેક ઉપરછલ્લી કે કૌતુકપ્રેરિત નથી. સંક્ષિપ્ત એકાંકી-બંધને આ રીતે પલોટવામાં અને નવાં સંદર્ભ—માધ્યમ અનુસાર એની અર્થસાધકતા અંગેની શકયતાઓ તપાસવામાં મૂળે તો આ નાટ્યરસિકની એકાંકીવિકાસ માટેની ઈંતેજારી વ્યકત થઈ કહેવાય.

આગલા ત્રીસીના દશકાના પ્રતિનિધિ ઉમાશંકર જોશી અને ચાલુ ચાલીશીના દશકાના પ્રતિનિધિ જયંતિ દલાલ એમ બે અગ્રણી એકાંકીકારો વચ્ચે કેટલોક ધ્રુવભેદ જોવો-સમજવો ઠીક પડશે, એટલા માટે કે એવા તુલનાત્મક વિગત-તારણ વડે ગુજરાતી એકાંકીની દિશાગતિનું વિકાસચિત્ર સુરેખ બનતું આવતું જણાશે. 'સાપના ભારા'માં પ્રાદેશિક લોકબોલી, તળપદા શબ્દો અને ગ્રામીણ પાત્રોના રોજ વપરાશના જીવંત-માર્મિક રૂઢિપ્રયોગો તેમ લઢણ-લહેકા વાંચવા મળે છે તો 'પ્રવેશ'ના એકાંકીઓમાં શિક્ષિત-બુદ્ધિજીવી નાગરિકોનાં વ્યંગશોખ, વાણીવિલાસ, વાચાળતા તેમ તર્કપરાયણતા જેવાં નવાં મનોવલણ અને સંવાદ-કુશળતા દાખવતો વાર્તાલાપ કાને પડે છે—પણ બંનેની રસપ્રદતા એકસરખી જણાવાની. શ્રી. ઉમાશંકરે તેમની સરળ છતાં અર્થસાધક ગ્રામીણ બાનીમાં માનવહૃદયના ચિરંજીવી અને સ્થાયી-ગંભીર લાગણીભાવો તાદશતાથી ખૂબીપૂર્વક ઝીલી બતાવ્યા જયારે શહેરી જીવોની અવનવી મનઃસ્થિતિ અને વ્યવહારવર્તણૂકને અસરકારક વાગ્છટા વડે એકાંકી-વિષય તરીકે પ્રયોજવા સાથે તત્કાલ અગત્યના પ્રશ્નો-પ્રત્યાઘાતોની વિચારપ્રેરક નાટ્ય-માવજત કરી આપી તે શ્રી દલાલે. સંવેદનપટુ કવિએ મુખ્યત્વે કરુણા અને વિષાદ તો, વિચારશીલ ગદ્યકારે વ્યંગ તેમ વિનોદ ગે, એકે કાવ્યમયતા અને અર્થગાંભીર્ય તો બીજાએ વાકચાતુર્ય તથા શબ્દસામર્થ્ય અંગે એકસરખી સિદ્ધિ દર્શાવી. આ સામગ્રી—શૈલીના તાત્ત્વિક અસામ્ય છતાં, અવલોકન-અવગાહન, કલાસૂઝ, સંનિષ્ઠા, કસબ-સાવધતા અને નિરૂપણની સ્વાભાવિકતા જેવા શૈલી-ગુણો નિમિત્તે ઉભય પ્રતિનિધિમાં ગુજરાતી એકાંકીના વિકાસ-આલેખમાં બે ધ્રુવબિંદુ સર થયાં છે જાણે. પ્રથમ વિકાસ-દશકામાં ગુજરાતી એકાંકીને કસબ-કરકસર, આકૃતિક સુઘડતા અને અર્થપૂર્ણ અંતરંગ સાંપડયાં તે ઉમાશંકરના એકાંકી-પ્રયાસો દ્વારા; જયારે દલાલની એકાંકી-આરાધના મારફત સ્વલ્પ ખેડાતા રેડિયો

નાટકના સુશ્રાવ્ય નમૂના સાંપડયા તે' જ હળવી અભિનેય રચનાઓથી રંગભૂમિશોખને તાત્ત્વિકપોષણ મળી રહ્યું અને લઘુનાટકના સાંકડા-સ્થિર રચનાબંધ । પ્રયોગશીલ લખાવટનો ઉન્મેષ પ્રગટયો.

ચાલુ સૈકાની પહેલી પચીસીમાં ઉમરવાડિયા-પંડયાના પ્રતિનિધિત્વથી ગુજરાતી એકાંકીના અરુણોદય માટે આશાજનક ભાવિ અંકાયું હતું; બીજી પચીસી દરમિયાન આ જોડીના એકાંકી-ઉદ્યમથી અરુણોદયના વિવિધ રંગોની લાલિમા વડે પ્રસ્તુત વિકાસચિત્ર ચિત્તાકર્ષક બનતું આવે છે. અભ્યાસીને એમાં એકાંકીનો મધ્યાહ્ન તપેલો નહિ જણાય એ ખરું પરંતુ આ અગ્રણીઓની એક યા બીજી રીતે પ્રેરણા ઝિલાતી આવે તે ગુજરાતીમાં એ મધ્યાહ્ન અવશ્ય તપશે એવું 'ભરતવાક્યમ્' અત્યુક્તિયુક્ત નહિ લાગે.

રમણલાલ વ. દેસાઈના ત્રણે સંગ્રહોનો એકસાથે ઉલ્લેખ થઈ શકે એ હેતુથી તેમના ૧૯૩૮માં પ્રગટ થતા પ્રથમ નાટિકાસંગ્રહ 'પરી અને રાજકુમાર'નો '૪૦ પછીના દોઢ દશકાના પ્રસ્તુત પ્રકરણમાં સમાવેશ કરી આ ચર્ચા-ક્રમમાં તેની વિગત-નોંધ ઉતારવાનું ઉચિત ગણ્યું છે. પૌરાણિક, ઐતિહાસિક, સામાજિક તથા રાજકારણી એમ સામગ્રી-વૈવિધ્ય દાખવતી છ સંગ્રહસ્થ રચનાઓમાં તેમણે એકાંકી-અપેક્ષિત આકારસૌષ્ઠવ તેમ અંતરંગની અર્થસાધકતા અંગે નેમ રાખી જણાતી નથી; તેમની નાટયશૈલીમાં પ્રાધાન્ય મળ્યું છે તે વિષય-વક્તવ્યને સ્થળ-કાળની વસ્તુસંધિ માટે તેઓ છૂટથી પ્રવેશયોજના અપનાવે છે એટલું જ નહિ, ગીત-સંગીત અને સાથે નૃત્યસભર વસ્તુમાવજત, પ્રકૃતિ । અથવા પ્રતીકાત્મક પાત્રો, આછું-સૂચક ઘટનાતત્ત્વ અને કલ્પનારંગી વસ્તુબંધ દ્વારા એકાંકી-લખાવટના ક્ષેત્રે તેઓ કંઈક અંશે ભાવપ્રધાન નાટકોની અપરિચિત ઢબની, નાનાલાલીય શૈલીની નાટયરીતિને જાણે પ્રવેશ કરાવતા જણાય છે. તેમની આરંભકાળની નાટિકાઓની શૈલીનું લાક્ષણિક ઉદાહરણ તે મહામાયા, વનદેવી, જળદેવી, પૃથ્વી, સૂર્ય, ચંદ્ર, અદશ્યબોલ, વગેરે જેવી અપાર્થિવ પાત્રસૃષ્ટિ વડે અવકાશની પશ્ચાદ્ભૂમિકામાં, 'મહામાયાની એક પલક'માં ભજવાતું એકપ્રવેશી 'એક તક' જાણે પિતૃતર્પણ પેટે તથા ભજવવા ખાતર લખાયેલી, ચરિત્રાત્મક સામગ્રીની ચારપ્રવેશી નાટિકા 'કુંવરજી દેસાઈ' વિષય તેમ રચનાવિધાન અંગે આ છમાં પહેલી દષ્ટિએ અપવાદ લાગે, પરંતુ ભાગ્યશ્રી અને વનશ્રીનાં પાત્રો તેમ તેમના ઉદ્ગારો અને ચારે પ્રવેશોમાં પથરાયેલી સામાન્ય કોટીની કવિતામાં એ જ શૈલીત વો જળવાયાં જણાશે. 'સ્વર્ગ જીત્યું'માં છડેચોકની શસ્ત્ર-પૂજા, ફાસિઝમ અને બોલ્શેવિઝમની સત્તા-સાઠમારી, માનવજાતના ભાવિની અનિશ્ચિતતા તથા ઈશ્વરી સત્તાની વિડંબના જેવા 'તીખા કટાક્ષને યોગ્ય' સમસ્યાગંભીર વિષય-પ્રશ્નોની નાટય-રજૂઆતમાં પણ, એક માત્ર 'નાન્દિ' સિવાય, તેઓ સચોટ કટાક્ષલક્ષિતા

કરતાં પેાચટ કવિતામયતાને વિશેષ પ્રાધાન્ય આપતા જણાય છે. બળકટ નાટ્યાર્થસાધકતા માટેની દલાલ-કલમની કટાક્ષવિષયક ઊણપ અંગે કર્તાની શૈલીનેા તેમ પ્રકૃતિનેા પણ વિચાર કરવાનેા રહેશે ખરો. લઘુનાટિકાના રચનાબંધમાં બટુભાઈ પછી જોવા મળતું નાન્દીનું આ સંસ્કૃત ઢબનું આયેાજન અગાઉ કરતાં અર્થપૂર્ણ પ્રાસ્તાવિક બન્યું જણાશે. કર્તાએ 'સ્વપ્નદશ્ય (vision)' તરીકે ઓળખાવેલી શીર્ષકદા કૃતિ 'પરી અને રાજકુમાર' અને અગાઉ 'અંજની'માં આંતરનાટક પેટે ગેાઠવાયેલા અને અહીં સુધારા-વધારા સાથે રજૂ થયેલા, સંગીત-રૂપક તેમ નૃત્યનાટિકાના ઈદંતૃતીયમ્ જેવા 'કામદહન'-માં પણ પ્રતીક અને પ્રકૃતિપાત્રેા, ગીત-ભજન અને ગરબા તથા નૃત્ય-સંગીત, અલૌકિક ઘટનાત ્વ, નાટ્યસૃષ્ટિ અને પશ્ચાદ્‌ભૂમિકા, સાયાસ પદ્યરચના તેમ જ નાટ્યવિધાન કે રંગભૂમિવિધાન પરત્વેની અનિશ્ચિતતા વગેરેમાં વિલક્ષણ શૈલી-અંશેા અને કેટલેાક નિરર્થ કલ્પનાવિલાસ જડી રહેશે.* આ પ્રકારની માવજતથી નેાખી પડતી ચારપ્રવેશી નાટિકા 'લાલા પટેલની લાયબ્રેરી' એ કેન્દ્રસ્થ પાત્રના આકસ્મિક માનસ-પલટા તથા ગ્રંથપાલની સ્વગતેાક્તિની નીરસતાના કારણે કેવળ પુસ્તકાલયપ્રવૃત્તિની એક પ્રચારલક્ષી કૃતિ બની રહી કહેવાય.

'પ્રવેશ પહેલેા'ના પ્રકાશન વર્ષે પ્રગટ થતા એમના બીજા નાટિકાસંગ્રહ 'તપ અને રૂપ' (૧૯૫૦) સુધીમાં સમયગાળેા વીતે છે દશકા ઉપરાંતનેા; છતાં વસ્તુ-માવજત અંગેની તેમની લગભગ રૂઢ થયેલી લાગતી શૈલી-રીતિ વા 'નાટ્યસૂઝ' અંગે કોઈ વિકાસ-મૂલક ફેરફાર કે પ્રૌઢિ અભ્યાસવા—નેાંધવા પ્રાપ્ત થશે નહિ.

શીર્ષકદા રચના 'તપ અને રૂપ'નેા ખંજરી, વાંસળી, મંજીરા અને દાંડિયા વડે ખેલાતેા અપ્સરાઓનેા મૂક રાસ, દિવ્ય સત્ત્વેાનું નૃત્યગીત, બદરિકાશ્રમની સુંદરીઓનું ગીત-નૃત્ય, ઉર્વશીનું પ્રાગટ્ય વગેરે; 'પ્રભુનું પ્ર ાણ'નું 'આરતીનું ગીત', ગાયક મંડળનું વાદ્યસંગીત, અદશ્ય માનવીનું 'સારંગ'માં રજૂ થયેલું ગાન, ભગવાનની મૂર્તિનું ચમત્કારિક હલનચલન તથા અટ્ટહાસ્ય, બદામ-પિસ્તાના ઢગલા પર બેસી ખીસાં ભરતેા—ખાતેા માનવ વગેરે;

*પુષ્પેા અને વૃક્ષેા, ગિરિરાજ અને વનરાજ, વંટેાળના આગમન અને પડછાયાના સંકેત તથા પાર્ષદ અને જાદુગરના દર્શન અને સાથે સાથે ગરીબી તેમ પ્રેમ અંગેનાં સૂત્રેા એ નાટ્યસામગ્રી છે સાત પ્રવેશની 'પરી અને રાજકુમાર'ની, તેા 'કામદહન'ના 'પરિસ્તાન જેવા' દશ્યની યેાજનામાં, દૂર દેખાતા ચંદ્રમાંથી એક યુવક ચંદ્ર નીકળી આવે, ફૂલનાં બાણ અંતરીક્ષથી ઊડતાં આવે, શંકરની કામલીલા ગેાઠવાય વગેરે જેવા કલ્પનાવિહારથી નાનાલાલ પણ નવાઈ પામ્યા વિના ન રહે !

'ભાવનાનું ખૂન'ની વહેતી આવતી ભજન-પંકિતઓ, કિશોરીનું ગીત, અવકાશ-ગીત, પ્રમુખના વ્યાખ્યાનમાં એ વિશે શ્રોતાઓની ચાલુ ટીકા, ટોળાનું આગમન, પોલીસ—સ્વયંસેવકોનો ટોળાનો પ્રતિકાર, રંભાની આકસ્મિક મૂર્છા, આકાશી પુષ્પવૃષ્ટિ વગેરે; 'ધર્મયુદ્ધ'નું કૂચગીત, પુષ્પક-જાફરનું લાંબું ગીત, અવકાશનો ગીત-ભણકાર, લાકડીઓની ફટકાબાજી, છરા હુલાવવાના અને આગના બનાવો, પિસ્તોલના ગોળીબાર, ધારિયાના ઝટકા, સુમંતનું સ્વપ્ન અને 'કવિઓનો કમરો'માં યોજાયેલું સ્વપ્નદશ્ય વગેરે વિષય-વાતાવરણનું ઔચિત્ય, સ્થળ-કાળની સળંગસૂત્રતા, વસ્તુસંધિનું સાતત્ય લક્ષમાં લીધા વિના, કેવળ જાણે તરંગ પેટે પીરસાયેલું પ્રમાણમાં અતિરંજક જણાતું આ ઘટનાતત્ત્વ, દશ્યતત્ત્વ તેમ જ રસમિશ્રણ ખાસ્સી ખામી દર્શાવે છે તે નાટયાસ્વાદ તેમ એકાંકી-વિવેક વિશેની; નાટક-કવિતાના આ સહિયારા પરિશ્રમ નિમિત્તે નાટિકા કે એકાંકી અથવા સંગીતરૂપક કે નૃત્ય-નાટિકાના કોઈ રસાશ્રયી પ્રકારો શૈલીસિદ્ધ થયા નથી એ તો ઠીક, એમાં નાટયવિધાન અંગે કોઈ પ્રયોગશીલતાનો ઉન્મેષ પ્રગટયાનો અણસારો પણ શોધી શકાશે નહિ.

'અગ્નિસ્નાન'નું વિષયબીજ સમસ્યાનાટક માટે ઉપકારક હોવા છતાં ચવાયેલી પ્રસંગપૂરણી અને ચીલાચાલુ નિરૂપણના કારણે સમજુ-શિક્ષિત નાયિકાપાત્ર રમાનો અંતિમ આત્મઘાત આઘાતજનક બની આવે છે. હકીકતમાં પાત્રમાનસ સંદિગ્ધ રહે વા એનું સાતત્ય કથળી જાય એ રીતે આવા વસ્તુએકમને સાંકડા-સુગ્રથિત એકાંકીબંધમાં પ્રયોજવા મથવામાં કયા પ્રકારની અર્થસાધકતા—રસલક્ષિતાનું નિશાન લેવાયું છે એ સમજવું સુગમ બનશે નહિ. સભ્ય ગણાતા શ્રીમંતવર્ગની ચોરવૃત્તિનો અને વ્યવસાયે ચોર ઠરેલા નીચલા વર્ગની શુભ વૃત્તિનો આચાર-વિચારનો પ્રમાણમાં નાટયોચિત વિરોધ ઉપસાવી આપતું 'ચોરની દુનિયામાં' સુગમ-બોધક વિષય પેટે તેમ તેમાંની એકસ્થલાંકી વસ્તુગૂંથણી બદલ શાળોપયોગી રંગભૂમિ માટે ઉપયોગી બન્યું કહેવાય. વહીવટી અંધેર તથા તુમારશાહીની વિચિત્રતાનું હળવું-રસપ્રદ ચિત્ર ઉપસાવતી ચારપ્રવેશી* 'રાતી પટી (કે લાલની રાણી ?)' નોંધપાત્ર ગણાશે તે એમની વિલક્ષણ મિશ્ર શૈલીથી જુદી પડતી વ્યંગલક્ષી વિષયમાવજત બદલ. હિંદવાણી તથા પરદેશીના સંવાદરૂપે પીઠઝબકારની વૃત્તાંત ઢબે, નવરાત્રીથી માંડી બેસતા વર્ષ સુધીના આશ્વિન માસના ઉત્સવોનું આછુંઆછું રહસ્ય સમજાવવા મથતા 'દીપાવલી'માં ઈતિહાસ-વિગતની રજૂઆત--માવજતમાં રેડિયોરૂપકના નવા લેખકપ્રિય થતા નાટયપ્રકારની તેમણે અજમાયશ કરી જોઈ જણાય છે. લાગણી-

---

*આખા એકમને કર્તા 'દશ્ય' કહે છે, જ્યારે ઘટક-ભાગને 'પ્રવેશ' તરીકે ઓળખાવે છે.

પોચટ અંત અને આર્થિક અસમાનતાના પ્રચારલક્ષી અસંગત નાટ્ય-સમાપન છતાં, 'ભાઈબીજ'માં પાત્ર, પ્રસંગ અને સંવાદનો હાસ્યોપકારક તેમ દશ્યક્ષમ સુમેળ સધાયો હોવાથી, અવેતન રંગભૂમિ માટે ભલે નહિ, પણ વિદ્યાર્થીઓની અભિનયપ્રવૃત્તિ અંગે એ ઉપયોગી નીવડી આવી છે. સમગ્ર રીતે જોતાં, નાટિકા-વિષયના વૈવિધ્ય અનુસાર, નિર્ભેળ પ્રહસન ('ભાઈબીજ'), લક્ષ્યવેધક કટાક્ષિકા ('રાતી પટી'), ચિત્તસ્પર્શી કરુણાંત એકાંકી ('ધર્મયુદ્ધ', 'અગ્નિસ્નાન') અથવા સુશ્રાવ્ય રેડિયોરૂપક ('કવિઓનો કમરો') જેવા શૈલીસિદ્ધ એકાંકી-પ્રકારો અજમાવવા-આરાધવાની કે સુરુચિકર અર્થસાધકતા વા રસલક્ષિતા પ્રગટાવવાની રમણલાલની અશક્તિમાં પણ તાત્ત્વિક ઊણપ વર્તાશે તે નાટ્ય-નિષ્ણાતબુદ્ધિની,

'પુષ્પોની સૃષ્ટિમાં' (૧૯૫૨) એ તેમનો ત્રીજો નાટિકાસંગ્રહ પ્રગટ થાય છે બે વર્ષ પછી અને લગભગ શૈલીસંબંધી કોઈ ઉન્મેષ કે વિકાસક્રમ દાખવ્યા વિના જ. આર્થિક નાગ-ચૂડના તેમ તેની મજિયારી વ્યવસ્થાના ધ્વનિ-વિષયની શીર્ષકદા રચના 'પુષ્પોની સૃષ્ટિ' (પૃથ્વી, ચંદ્ર, પુષ્પો જેવાં પાત્રો અને સુંદરીનું ચંડી સ્વરૂપે પ્રાગટ્ય, દાવાનળનો પ્રસાર, ફૂલોનું પુનઃપ્રાગટ્ય, અગમ્યનું દર્શન વગેરે ઘટનાપરંપરા), ભણતર અને સંસ્કારની ઉન્નતપથગામી અસરનો 'કલ્પિત ચિતાર' આપતા પાંચ-પ્રવેશી દ્વિઅંકી 'શક્તિ સંભવ' (બીજા અંકના સ્વપ્નદશ્યનાં અમેરિકા, બ્રિટાનિયા, જર્મની, રશિયા જેવાં દેશ-પાત્રો તેમ હાડપિંજરો અને તેમનું અદશ્યમાંથી પ્રાગટ્ય, બૉમ્બ-ભડકાના પ્રકાશ, શક્તિનું પ્રાગટ્ય જેવું ઘટનાતત્ત્વ) અને રસાનુભવ અંગે માનવમનની વિકાસ-અવસ્થા દાખવવા મથતા 'રસતરંગ' (રસની અસર ઝીલતો યુવક અને સ્વચ્છ પુરુષ યૌવનનું પ્રતીક તે રસેન્દુ, રૌદ્ર રસનો અધિષ્ટાતા, શંકરનું ઉગ્ર સ્વરૂપ અને નાટિકામાં યુવતી લીલાના કલ્પેલા પિતા તે રુદ્ર જેવાં સંકેત પાત્રો અને અલૌકિક ઘટનાતંત્ર) જેવા સાંપ્રત સમાજ-જીવનના સમસ્યાગંભીર વિષયના નાટ્યનિયોજન માટે પણ તેઓ પોતાની રસમિશ્રાણવાળી રૂઢ શૈલીનું પ્રયોજન જ ઉચિત માને છે એટલે વિચારપ્રેરક અને અર્થસભર નાટ્યવસ્તુ પણ સામાન્ય તરંગલીલાનો વિષય બની કેમ જાણે નીરસ—નાટ્યનિરર્થ પુરવાર થતું આવે છે; પરંતુ, આવા સામાન્ય કોટીના ભાવ-રૂપક કે શ્રાવ્ય નાટિકાના ચમત્કૃતિભર્યા 'સિનારિયો'ની દશ્ય રજૂઆત માટે કર્તાએ પોતે અત્યુત્સાહ નથી દાખવ્યો એમ નથી.*

---

*"જેવી સગવડ તેવી રંગભૂમિ; જેવી રંગભૂમિ તેવી સગવડ--એ સૂત્ર ગમે તે નાટકને ગમે ત્યાં ભજવવા યોગ્ય બનાવી દે છે" એવો ખુલાસો આપી, 'પુષ્પોની સૃષ્ટિ'ની રંગભૂમિ-રજૂઆત માટે તેઓ 'સૂચન' (એ પણ પ્રિય—રૂઢ શબ્દ છે!) કરે છે તેનો એક

દસ્તાવેજી રેડિયોરૂપક જેવા 'નવલખી વાવ' વિશે પણ તખતાલાયકીનો આગ્રહ રાખવામાં રમણલાલે જાણે પ્રચલિત રંગભૂમિ-ઉપેક્ષાનો બદલો વાળવાનું ધાર્યું લાગે છે! તાત્ત્વિક રીતે અને રંગભૂમિની પ્રાપ્ત પરિસ્થિતિ લક્ષમાં રાખી જોતાં, આવાં આત્યંતિક વલણોથી રંગભૂમિ વા નાટકનું વિકાસ-નિમિત્ત જળવાય એવું ભાગ્યે બને. 'શ્રાવ્ય નાટિકા, રેડિયો-રૂપક,* મૂક અભિનયના મિશ્ર પ્રકારની નાટિકા' તે 'હે રામ!' સ્પષ્ટતઃ રેડિયોની શ્રાવ્ય રજૂઆત માટે બંધબેસતી હોવા છતાં, 'એને મૂક દશ્યમાં મૂકી શકાય કે કેમ એનો પ્રયોગ કરવા માટે'ના કર્તાના ઉલ્લેખ વિશે બે મુખ્ય બાધા દર્શાવવાની રહેશે તે પૈકીની એક તે તેના દસ્તાવેજી સંકલનના નવ જેટલા ઝડપી દશ્યપલટા અંગેની અને બહુમુખી ગાંધીજીવનની ઉપલક-મોળી માવજત વિશેની; બીજી શૈલી-ઊણપ દશ્ય તેમ શ્રાવ્ય રજૂઆત બંને પરત્વે બાધક ઠરવાની. આમાં "ધ્વનિ મહત્ત્વ ભોગવે છે, દેખાતાં પાત્રો નહિ. ધ્વનિ જ એમાં પાત્ર બની જાય છે એમ કહીએ તો ચાલે. સાચું શ્રાવ્ય નાટક એ જ નભોવાણી નાટક નહિ?" એવું, સુરેખ-સજીવ પાત્રચિત્રણનો તેમ નાટયવિધાનની કેટલીક અપેક્ષા-ઓનો લગભગ છેક છેદ ઉડાડતું, પ્રસ્તુત સંદર્ભમાં વ્યકત થયેલું મંતવ્ય વિકસતા આવતા રેડિયોરૂપકના વિલક્ષણ નાટયપ્રકારના ઉપલક્ષ્યમાં ચર્ચાસ્પદ કે અપર્યાપ્ત લાગ્યા વિના નહિ રહે, પરંતુ એ ઉદ્ગારોનો પૂર્વાર્ધ એમની ઘણી રચનાઓ વિશે યથાર્થ ઠરશે કદાચ. વળી, વ્યવસાયી નાટયરીતિ પરત્વેની આસકિત અને મુગ્ધ પ્રેક્ષકભાવે ઝિલાયેલી શૈલી-છાપ ઓછીવત્તી-અહીંતહીં સંસ્કારાઈને અને કૌતુકરાગી-કલ્પનાશોખીન ઊર્મિલ હૃદયની કાવ્ય-ઉત્કંઠા તેમ ચેષ્ટા પણ એમાં આવી ભળી છે. આમ, રમણલાલનું નાટિકા-લેખન પ્રચલિત એકાંકીલેખનના પ્રવાહથી અળગું રહેતું આવે છે જાણે.

તેમનો ચોથો નાટિકાસંગ્રહ 'ઉશ્કેરાયેલો આત્મા' (૧૯૫૪) તે તેમના આ પ્રકારના કલમ-પરિશ્રમનો છેલ્લો ફાલ. સંગ્રહ-શીર્ષકની પ્રથમ રચનામાં કવિલોકની પરસ્પર સ્પર્ધા, તજ્જન્ય વિતંડાવાદ તેમ જ ગઝલવી, દુહાગીર, રાસાનુરાસ અને પૃથ્વીવલ્લભ જેવાં જે તે કાવ્યપ્રકારોનાં પ્રતિનિધિપાત્રોની સૈન્યમાં ભરતી કરાવવા દ્વારા સામાજિક દષ્ટિએ

લાક્ષણિક નમૂનો: "પુષ્પોના પ્રાગટય સમયે રંગભૂમિ અને શ્રોતૃવર્ગ (પ્રેક્ષક નહિ!)ની બેઠકોમાં કોઈ સુવાસિત દશ્ય ફેલાવવાની યોજના બને તો કરવી." રંગભૂમિ-વિકાસનો પ્રશ્ન અતિ તાકીદનો ખરો પણ પરંતુ આવી વિવેકચ્યૂત હરણફાળથી એનો ઉકેલ વિશેષ ગૂંચવાય કદાચ.

*એકબીજાના પર્યાયરૂપ લાગતા આ બંને પ્રકારોનો તેમણે જુદો જુદો વિચાર કર્યો હોવો જોઈએ.

કાવ્ય-પ્રયાસ વિશે સૂચવાયેલી નિરર્થકતા અંગેના નવતર તેમ અર્થગંભીર વિષયને હળવી છતાં મર્મલક્ષી નાટય-માવજત સાંપડી હોવાથી આ સાહિત્યવિષયક કટાક્ષિકા સુવાચ્ય તેમ લક્ષ્યવેધક બની આવી છે—એ વિશેષ નોંધપાત્ર ગણાશે તે કર્તાની આ પ્રકારની પ્રહસનોપકારક હથોટી અંગે. 'મહાશિવરાત્રી'માં દેવમહિમા દાખવવા, પુરાણખ્યાત વસ્તુની અલૌકિક ઘટનાપરંપરા દર્શનાર્થી સમૂહ પ્રત્યક્ષ ભજવાતી દર્શાવી, એ પ્રેક્ષકવૃંદના 'આંખ્યે દેખ્યા હેવાલ' (running commentery)નો શૈલી-અખતરો ગોઠવે છે પરંતુ એમાં નાટયવિધાનનો ઉન્મેષવિશેષ શોધવાનો રહેશે નહિ; ઊલટું, તેમણે વિમાનનું અવતરણ, પારધી-હરણનું સ્વર્ગારોહણ, ભસ્માસુરદહન જેવી દશ્ય-વૃત્તાંતમાં ઉલ્લેખાયેલી ચમત્કૃતિઓની તખતા-રજૂઆત માટે અપેક્ષા રાખી બેધડક 'સૂચન' સામેલ કર્યું છે. એમાં રંગભૂમિ-ગ્રંથિનું તરંગ-વૈચિત્ર્ય જ નોંધવાનું પ્રાપ્ત થશે. "રંગભૂમિ ઉપર પ્રસંગને અનુસરતાં દશ્યો, અભિનય, પડદા અગર પ્રત્યક્ષ વસ્તુઓ જેટલી ઊભી કરી શકાય એટલું **આ દશ્ય વધારે તાદશ્ય બનશે.** પ્રકાશ અંધકારની રમત, પડદા તથા દશ્યો—વિગ્ઝ—વડે **આમાં કશું અશક્ય લાગશે નહિ.** વિમાન આકાશમાંથી ઊતરતું ઘણા નાટયદિગ્દર્શકોએ બતાવ્યું છે. ન બને ત્યાં સર્વ બનાવોના ભંડાર સરખું નેપથ્ય ફાવે તે વસ્તુ અને પાત્રને લાવી શકશે......દશ્યો ભજવવા અશકય લાગે તો નાટિકાને મૂક દશ્યમાં ફેરવી નાખી શબ્દોચ્ચારણ અને ગીત નેપથ્યમાંથી પણ કરાવી શકાય." દશ્ય રજૂઆત વિશેના આ પ્રકારના અત્યાગ્રહમાં કરામતશોખીન અને સંનિવેશ-પરસ્ત વ્યવસાયીઓ જેવી અતિરંજકતા-સ્થૂળતાની વિકૃતિ ડોકાતી જણાશે એ તો ઠીક; શિવ-મહિમાના પ્રસંગોની એવી સ્વતંત્ર દશ્ય-રજૂઆતના સંદર્ભમાં આ સંવાદોનું પાઠવાચન કેવળ નિરર્થક ઠરવાનું. બેવડી રંગભૂમિ તેમ એકસાથે બેવડા અભિનય (double role)ની અપેક્ષા રાખતા 'સતી અને સ્વર્ગ'ના પતિવ્રતના ચવાયેલા વિષયના સામાજિક વસ્તુ-સંદર્ભની, પ્રહસનોપકારક તેમ ગૃહસ્થી પાત્ર-પ્રસંગની આવી સ્વપ્ન-દશ્યની તરંગલીલા ઢબની માવજત જ મૂળે રસવિક્ષેપક લાગવાની, એટલે કર્તાના તખતા-આગ્રહી માનસનાં 'સૂચન' આપોઆપ અપ્રસ્તુત ઠરવાનાં. ત્રિઅંકી 'ગ્રામસેવા'ના હાસ્યોપકારક વસ્તુભાગને, શહેરી જીવોના સભ્ય ગણાતા માનસની સુંવાળપ-પોચટતા, ગ્રામસેવા પરત્વેની ફુરસદ-શોખની મનોવૃત્તિ, ગ્રામીણ માનસ સાથેની તાદાત્મ્ય-ઊણપ જેવા અર્થપૂર્ણ પાત્રભાવ ઉપરાંત સેવા આપવા જતાં લેવી પડે એવી નાટયક્ષમ પરિસ્થિતિ આલેખતા 'ગામડે જતાં' એવા શીર્ષક હેઠળ એક અંક-એકમમાં આટોપી લેવાયો હોત અને લોકગીતો-કવિતા તેમ પ્રસંગોની નાટયેતર પૂરણી ટાળી હોત તો, બેવડો શૈલીલાભ થાત તે એ કે, સ્વપર્યાપ્ત કટાક્ષિકાનો એકાંકી-બંધ ઊતરી આવત અને એ રૂપે વિદ્યાર્થીભોગ્ય નાટિકા તરીકે પણ એને મહત્ત્વ મળત. ખ્યાત-ઉપલબ્ધ સામગ્રીમાંથી

રચાયેલી છેલ્લી બે રચનાઓ પૈકી પૌરાણિક પાત્ર-પ્રસંગની 'અર્ધાંગ' કરતાં ભગવાન બુદ્ધની પૂર્વજન્મની એક જાતકકથા પરથી 'સ્હેજ ફેરફાર' કરી રચાયેલ 'મંત્રસાફલ્ય'માં શ્રમ-સાફલ્ય વર્તાય છે તે વિચારભાર તેમ સુવાચ્યતાના કારણે.

ચાર સંગ્રહ ભરીને લગભગ એકાંકી કદ-કાઠાની નાટિકાઓ લખ્યા છતાં, એકાંકીના અંતરંગ કે આસ્વાદ અંગે અથવા તેની આકૃતિ કે અર્થસાધકતા અંગે રમણલાલ દેસાઈએ કોઈ શૈલી-વૈશિષ્ટ્ય દાખવ્યું જણાશે નહિ. તેમના નાટ્યપરિશ્રમમાં એકાંકીવિધાનનો એવો વિકાસ-અણસાર શોધવા કરતાં બીજી રીતે આશ્વાસન લઈ શકાશે તે એ બાબતનું કે ઉમરવાડિયા-પંડ્યા કે ઉમાશંકર-જયંતિ દલાલ જેવા પ્રતિનિધિ એકાંકીકારોની વિશિષ્ટ શૈલી-રીતિની ન જેટલીય અસર સ્વીકાર્યા વિના લઘુનાટિકાઓનો એક પોતીકો શૈલી-મરોડ કાઢવામાં તેઓ મથ્યા રહ્યા. પરંતુ વિકાસોપકારક બની આવે એવા નાટ્યોન્મેષની સત્ત્વમૂલકતા એમાં ન ઊતરી—પ્રગટી એટલું હકીકત-ટાંચણ પણ સાથે જ નોંધવાનું થશે.

એકાંકીવિધાનના પ્રયોગશીલ નાટ્યોન્મેષ અંગે ઉમેશ કવિનો નામોલ્લેખ કરી શકાય. તેમના નવતર નાટ્યવિધાન તેમ જ શૈલી-સભાનતાનું પ્રતીતિકારક ઉદાહરણ તે તેમની પ્રથમ નાટિકા 'ઘરકૂકડી' (૧૯૪૨)નું નોરા જેવી બંડખોર નારીનું ધબકતું-ચિત્તાકર્ષક પાત્રચિત્રણ અને એથીય વિશેષ એકસ્થલાંકી વસ્તુગૂંથણી વિશેનો પ્રયોગ-પ્રયાસ.* એ સાયાસ નાટ્ય-નિયોજનની જાગરૂકતા, ચ્યવન-મુનીમના પ્રાસ્તાવિક સંવાદોથી ઢીલમાં પડતો વસ્તુનિક્ષેપ તેમ જ એકાંકી-ઉચિત પરાકોટી અને નાયિકાના પાત્રાલેખનું સાતત્ય કથળાવતા આકસ્મિક વસ્તુસમાપન નિવારવામાં પણ માર્ગદર્શક બની આવી હોત તો, લગ્નસ્થ વિસંવાદિતાના શિથિલ-વિસ્તૃત વસ્તુક્રમમાં નાટ્યાવશ્યક લાઘવ-સુશ્લિષ્ટતાની અર્થસાધકતા પ્રયોજી શકાત. તેમ છતાં, કૃતિ તેમ કર્તા નાટ્યલખાવટ અંગે એક આગવી છાપ મૂકી જશે તે આ એકાંકી નહિ પણ એકસ્થલાંકી નાટકની આવી વિશેષતાઓ નિમિત્તે: ગંભીર-વિચારપ્રેરક વિષયસામગ્રી, નવતર આયોજન, તજ્જન્ય સુગમ તખ્તાલાયકી ઉગ્ર નાયિકા દુર્ગાથી માંડી સૂત્રધાર જેવા પાત્ર સમા કોઠાડાહ્યા મુનીમજી સુધીની અનુભવસુગમ સજીવ પાત્રસૃષ્ટિ, વ્યંગ-કટાક્ષ તેમ વિષાદ-મીઠાશના ભાવોની ઉક્તિઓમાં વર્તાતી સંવાદ-ફાવટ અને એ સૌમાં આવિષ્કાર પામતી અર્વાચીનતાની પ્રેરણા.

---

*"એમાં યોજેલી એકસ્થલાંકી રીત બર્નાડ શૉના 'ગેટિંગ મૅરીડ'ના પ્રયત્નરૂપે અને ઈબસેનની ગૃહત્યાગીની ઢીંગલી-'ડૉલ્સ હાઉસ'ની સંભાવના એને અંગે આપશ્રીને યાદ આવવા સંભવ છે." ('નાટકને લગતું પોતાનાં પત્રોમાંથી', પૃ. ૮.)

'ત્રણ વાર્તાદેહી નાટકો'ના સંગ્રહ 'ઢાંકપિછોડી' (૧૯૪૭)માં મુખ્યત્વે કવિનો અભિવ્યક્તિ-ઉત્સાહ તેમના નાટ્યકસબ પરત્વે સરસાઈ ભોગવતો આવે છે એમ લાગવાનું. લગ્ન-વિષયક તથા જાતીય પ્રશ્નોની ચર્ચાપ્રધાન નાટ્યછણાવટ કરતી આ ત્રણ રચનાઓમાં, 'જાસો' નાંદી તેમ જ ભરતવાક્યમ્‌ના શૈલી-પ્રયોજન તથા આકર્ષક સંવાદલઢણ બદલ, 'જુવાનીનું નાણું' સ્ત્રી-પુરુષ સંબંધોની જુગુપ્સાપ્રેરકતાની પ્રમાણમાં નવી-નિર્ભીક રજૂઆત તથા 'મેલોડ્રામા'ના વિલક્ષણ નમૂના અંગે અને શીર્ષકદા કૃતિ 'ઢાંકપિછોડી' ચતુરંકી વસ્તુબંધ ("ચો અંકી નાટક") અને તળપદી લોકબોલીની મીઠાશ ખાતર નોંધપાત્ર ગણી શકાય ખરી.

કવિની છેલ્લી કૃતિ તે 'એકસ્થલાંકી વાસ્તવલક્ષી નાટક' 'સમાધાન !' (૧૯૫૫). એમાં શ્રીકૃષ્ણવિષ્ટિના પુરાણપ્રસિદ્ધ પ્રસંગનો નહેરુના શાંતિ-પ્રયાસોના પ્રવર્તમાન રાજકારણી સંદર્ભમાં નાટ્ય-મેળ ગોઠવ્યો છે. પરંતુ તેમના નાટ્ય-આયાસની શૈલી-મર્યાદા એ હકીકતમાંથી કદાચ મળી આવશે કે કર્તાની લાંબી પ્રસ્તાવના વિના પ્રસ્તુત હકીકત કૃતિમાંથી આપોઆપ ફલિત થતી આવતી નહિ જણાય. ટૂંકમાં, પ્રયોગપ્રેમ અને વિષય-વૈવિધ્ય નિમિત્તે પ્રવાહપ્રાપ્ત નાટિકાલેખનથી અળગા તરતા જણાતા ઉમેશ કવિનો નામોલ્લેખ થતો રહેશે તે કલમ-સિદ્ધ નાટ્યશૈલી અંગે નહિ, પણ 'ઘરકૂકડી' જેવી છૂટી નાટિકા અંગે.

આ પ્રવાહમાં દુર્ગેશ શુકલનો પ્રથમ એકાંકી-સંગ્રહ 'પૃથ્વીનાં આંસુ' (૧૯૪૨) જુદો તરી આવતો જણાશે તે એકાંકીવિધાનના વિશિષ્ટ ઉન્મેષ કે વ્યક્તિત્વદ્યોતક શૈલી-સિદ્ધ બદલ નહિ, પરંતુ એકાંકીના લઘુનાટ્યબંધમાં પ્રયોજાયેલી જણાતી કાવ્યમયતા બદલ. વળી, કેટલીક રચનામાં કવિતાના ધ્રુવાંતર જેવા વાસ્તવનું અતિચિત્રણ પણ આલેખાયું જણાય છે. ચંદા-પૃથ્વીના પ્રણયની ભાવવાહી કવિતા 'પૃથ્વીનાં આંસુ', વાસ્તવિકા, તરંગલોલા અને કલ્પનાલતાનાં પરસ્પર વિરોધી તેમ પ્રતીક પાત્રો પૈકી જીવન-સહચરીની શોધના કાવ્યવિષયની રૂપક રજૂઆતના 'સ્વીકાર' તથા કાગડો-કોયલનાં સાંકેતિક પાત્રો દ્વારા અંધકારપ્રકાશની સદ્‌-અસદ્‌ની પ્રેરણાના ધ્વનિપૂર્ણ ઊર્મિકાવ્ય 'અશબ્દ ગાન'માં વિષયપસંદગી, વસ્તુ-માંડણી તેમ રસનિષ્પત્તિ અંગે સાદ્યંત પ્રેરણા આપી સરસાઈ ભોગવી છે તેમના કવિ-સ્વભાવે. આપમેળે પોતાને સંસ્કૃતિ-રક્ષકો તરીકે ઓળખાવતા સત્તાશોખીન વર્ગની ઉપકાર-ઢાંકી શોષણખોરી પરત્વે, કંઈક અંશે ભારતીય રાજકારણી પરિસ્થિતિના ઉપલક્ષ્યમાં ઉગ્ર વ્યંગ વેરતી 'સુવર્ણ ઘંટનો રક્ષક' તેમ જ યુદ્ધખોર માનસ તથા લડાયક વૃત્તિ-પ્રવૃત્તિને હંફાવતા જનમતની સર્વોપરિતા દર્શાવતી 'હૈયે ભાર' જેવી

સાંપ્રત જીવનની સમસ્યા વિષયની રચનાઓમાં પ્રતીક નિયોજન સાથે પ્રસંગગુંફન અને સંવાદલખાવટ, અર્થસંકેત અસંદિગ્ધ રીતે વ્યક્ત કરવા નિમિત્તે નાટ્યાર્થસાધક નીવડયાં કહેવાય. ગ્રામીણ જીવન-વ્યવહારની ખાસ કરીને આર્થિક વિષમતા-વિટંબણાના વિષયમાંથી પ્રતીક નહિ પણ પ્રત્યક્ષ ઘટનાનું માળખું ગોઠવી લખાયેલી રચનાઓ તે 'જીવતાં મૂએલાં', 'પંડનાં પતીકાં' અને 'ઘરડી જુવાની'. પરંતુ સંજ્ઞાત્મક શીર્ષક ધરાવતી અને મૂળે હેતુલક્ષી કૃતિઓમાં અંતર્વસ્તુનું તેમ કરુણનું તથા વાસ્તવનું પ્રમાણમાં લાગણીશીલ અતિચિત્રણ આલેખાયું હોઈ એમાં એકાંકીવિધાન અને નાટ્યવિવેકની બેવડી ઊણપ વર્તાઈ આવ્યા વિના નહિ રહે. પાત્રાલેખ, વિચારભાર અને નાટ્યક્ષમતાના ગુણવિશેષની દષ્ટિએ આકર્ષક બની આવતી બે રચનાઓ પૈકી સંગ્રહની સૌથી મોટી રચના 'મેઘલી રાતે'માં પાત્રચિત્રણ અંગે સાતત્ય તેમ સમતોલનની તથા એકાંકી-આવશ્યક સુગ્રથિતતાની મુખ્ય બાધા નડી છે; જ્યારે, મા-બાપની દુરાચારી કરણીનાં અનિષ્ટ પ્રણયોલ્લાસી પુત્રીને વેઠવા વારો આવે એવો કંઈક વિધિહાસોચિત નાટ્યવિષય આલેખતી બીજી રચના 'ગુલાબે રમતી'તી'માં કવિ-એકાંકીકાર અપ્રતીતિજનક અતિકરુણમાં અટવાયા હોવાથી એકાંકીસહજ રસચોટનું લક્ષ્ય ચૂકી ગયા છે જાણે.

એકંદરે, એમની કવિ-પ્રકૃતિ માટે એકાંકી, સુશ્લિષ્ટ કસબ કે સંઘટ્ટ નાટ્યાંશો અંગેની સૂઝ શૈલી ઉપાસવા-ખીલવવાની લેખનપ્રવૃત્તિ નહિ પણ અભિવ્યકિત અંગેની એક કલમ-પ્રવૃત્તિ બની રહે છે એમ જ. વળી, અહીં ઉલ્લેખાયેલી પણ '૩૨ થી '૩૭ના સમયગાળામાં લખાયેલી આ દશ એકાંકીઓ સંબંધે બીજું વિગત-ટાંચણ કરવાનું રહેશે તે એ કે, ગદ્યની યશકલગી જેવા આ લઘુનાટયના આગમન વેળા એનું હોંશભેર સામૈયું કરવા આગળ થયેલા અને એના સામર્થ્યથી આકર્ષાયેલા કવિગણમાં દુર્ગેશ શુકલ પણ સામેલ ખરા.

શૈલી-પરંપરાનું સાતત્ય નોંધવું હોય તો પુષ્કર ચંદરવાકરના નાટ્યલેખનનો ઉલ્લેખ પ્રસ્તુત ગણાય, એ રીતે કે, ઊતરતા પાંચમા દશકામાં 'પિયરનો પાડોશી' (૧૯૪૭)માં સંગ્રહસુલભ થતી તેમની એકાંકી રચનાઓમાં આગલા ચોથા દશકાના 'સાપના ભારા'નું સામગ્રી-સંવાદબાની પૂરતું અનુસંધાન અતૂટ જળવાયું કહેવાય. એમાં, 'જપનો 'કુમાર'-ચંદ્રક જીતનારી શીર્ષકદા કૃતિમાં ગ્રામીણ જીવનની આર્થિક વિષમતાના વસ્તુની નાટ્યચોટ છે તો છેક સામાન્ય, છતાં એ કર્તાની કીર્તિદા કૃતિ બની આવી એમાં પાત્રચિત્રણની જીવંતતા, સમાપનની ચમત્કૃતિ તથા રચનાકસબની સુઘડતાના સુમેળથી ઉપયુકત થતા એકાંકીક્ષમ આકાર-આસ્વાદ કારણ પેટે નોંધી શકાય. વહીવટદારની સ્વાર્થલોલુપતા તથા

આબરૂની ઉગ્ર સભાનતા અંગેના પાત્રાલેખનના વિરોધ વડે કરુણાંત નાટ્યમયતા પ્રયોજવા ચંદરવાકર 'ભઈ'માં નિર્ણાયક ઘટનાને નેપથ્યે આલેખી, તેના એકાંકીનિયોજન માટે વૃત્તાંતકથનની શૈલી-સગવડ સ્વીકારતા જણાય છે. આ સિવાયની રચનાઓમાં, ક્યારેક તેઓ મુખ્યપાત્રને એકાંકીબંધમાં અપૂરતો ન્યાય આપી કેવળ વસ્તુનિમિત્ત જેવું—જેટલું મહત્ત્વ આપતા જણાય છે (જેમ કે, 'ગાંધીનું માણહ' તથા 'માનો જણ્યો'), તો ક્યારેક કેન્દ્રસ્થ પાત્રાલેખમાં જીવંત લસરકા પૂરી વસ્તુએકમને નાટ્યક્ષમ વા રસલક્ષી બનાવી બતાવે છે (જેમ કે, 'દીકરાનો બાપ' તથા 'વખનો વાડકો'). અગાઉથી કળાઈ આવતા અંતના કારણે ક્યારેક 'કરમના કટકા' જેવી રચનામાં વ્યક્તિત્વલક્ષી-બેનમૂન પાત્રનું વા 'છતે છોકરે વાંઝિયા' જેવી રચનામાં ચમત્કૃતિ જેવા પ્રસંગનું નાટ્યોપકારક ઔત્સુક્ય એળે ગયેલું વા કથળી ગયેલું જણાશે. વળી, 'ભઈ'ની જેમ 'રાંડ નાતરાળ્ય'માં ગ્રામીણ ગૃહજીવનની-દાંપત્યની માર્મિક કરુણતા ચીતરવામાં તેઓ સિદ્ધહસ્તતા દાખવે છે, તો 'કાળિયો જમ'માં હૃદયસ્પર્શી વિષાદ સાથે વેધક કટાક્ષની પણ કલમ-ફાવટની પ્રતીતિ કરાવે છે જાણે. ક્યારેક 'સૌથી સવાયાં' જેવી નાટિકાના ત્રણ દશ્યોના વસ્તુબંધમાં તેઓ એકાંકી-ઉચિત અર્થસાધકતા પ્રયોજી શકે છે, ત્યારે 'રેલની ટિકિટબારી'ની એકાંકીયોજનામાં તેમની કલમ સામાન્ય પ્રસંગચિત્રણમાં પણ અટવાતી આવતી જણાય છે. 'સૌથી સવાયાં'ની જેમ 'વખનો ઘૂંટડો' તથા 'વારસ' જેવી રૂપાંતર પ્રકારની લાગતી રચનાઓમાં તેમણે આધાર-સામગ્રી જેવાં અંગ્રેજી નાટકોનો નામોલ્લેખ કરવાનું ટાળ્યું લાગે છે, પરંતુ 'The Dear Departed'ના વેશાંતર 'વારસ'ની લોકબોલીની માર્મિકતાના એટલા અપવાદ સિવાય આ રૂપાંતર-પરિશ્રમ ઝાઝો બર આવ્યો છે એમ તો નહિ લાગે.

જ્યંતિ દલાલની જેમ 'વેશ' તરીકે ઓળખાવાયેલી આ રચનાઓ પૈકી ઇતિહાસ-વસ્તુના 'મુઝફ્ફરશાહ' સિવાય તમામ મૌલિક-સૂચિત એકાંકીનાં પાત્ર-પ્રસંગ તેમ જ નાટ્યસૃષ્ટિ અને સંવાદબાની ગ્રામીણ પશ્ચાદ્‌ભૂમિકામાં ગોઠવવામાં કર્તાએ ગ્રામ-સહવાસનાં નિરીક્ષણ-સ્વાનુભવની તાદશતા અને સ્વાભાવિકતા ઉપસાવવાની તક સફળતા-પૂર્વક ઝડપી અવશ્ય કહેવાય, છતાં લોકબોલીપ્રચુર અને કંઈક દુર્બોધ જણાતી સંવાદ-લખાવટ વિશે વાસ્તવ-આગ્રહનો અતિરેક વર્તાયા વિના પણ નહિ રહે. અહીંતહીં સાયાસ બની જણાતી આ તળપદી બાનીની ખૂબી-ખામી ધરાવતા "આ વેશો ભજવવાના ઉદ્દેશથી લખાયેલા છે......જે લોકબોલીમાં તે લખાયા છે, તે જ લોકબોલીમાં તેઓ તખતા પર રજૂ થવા જોઈએ"* એવા કર્તાના સ્પષ્ટ 'આગ્રહ' પરત્વે "એ મુસિબત

* 'કબૂલાત' (કર્તાની પ્રસ્તાવના).

સર કરવી જરા અઘરી છે" § એવું અર્થસૂચક સટીક મંતવ્ય પણ નાટયનિષ્ણાત તરફથી સંગ્રહ-સામેલ થઈ આવ્યું છે. કદાચ વણટેવાયેલા અવૈતનિકો પરિશ્રમપૂર્વક તળ જીવનની આ લોકોક્તિઓ કંઠસ્થ કરી લે તો પણ, વાંચતી વેળા અવારનવાર ઉથલાવવા પડતા ગામઠી લઢણના શબ્દો-સંદર્ભો ંગભૂમિ-રજૂઆતના સમયે પ્રથમ ઉચ્ચારણે જ સ્પષ્ટ ઝડપાય, તેનો ભાવાર્થ અસંદિગ્ધ બની આવે અને રસલીનતા સિદ્ધ થાય એ શકયતા તો તર્કાતીત લાગવાની.

તેમના બીજા સંગ્રહ 'યજ્ઞ'માં અન્ય સાહિત્યપ્રકારોની, ગ્રંથોની તેમ જ અન્ય પ્રદેશોના-પરભાષાના લેખકોની સહજસુલભ સામગ્રી પરથી તૈયાર કરાયેલી રચનાઓ† કેવળ સામેલ કરવામાં આવી છે—એ જ કદાચ તેની વિશેષતા ગણાય! એમાં સ્થળ-કાળનું તેમ પાત્ર-પ્રસંગનું ઉપલક વૈવિધ્ય ઓછું નહિ જડે, પરંતુ તદ્ગત ઇતિહાસ તેમ દંતકથાના લગભગ એકવિધ રંગો અને દસ્તાવેજી ચિત્રણ નીરસતાજનક લાગ્યા વિના નહિ રહે; ત્યારે એ ખ્યાત અને ઉપયોગાયેલી સામગ્રીના એકાંકી-આયોજનની અનાટયતા તેમ કૃત્રિમતા નિરાશાજનક બની રહેવાની, કેમ કે અન્ય કૃતિ-કર્તાની આવી પારકી સામગ્રી વાપરતા રહેવાની વિચિત્ર કલમ-પ્રવૃત્તિ ઉપરાંત, એક પ્રવેશ-એક અંક વિશે તેમણે જાણે અત્યાગ્રહ દાખવ્યો વર્તાય છે. 'જમીયલશા પીર'ના એકલા અપવાદ સિવાય, બાકીની રચનાઓમાં નાટય-પ્રતિકૂળ વસ્તુસામગ્રીને કેમ જાણે કોકડું વાળીને એકાંકીબંધમાં ખડકી દેવાઈ હોય એવી છાપ પડે છે તે આ કારણે. વળી, આવી ફેર-રજૂઆતમાં ઘણી વાર મૂળ સાહિત્યસામગ્રીની રસલક્ષિતા પણ ફીકી પડતી આવે છે એટલે ચંદરવાકરનો આ બીજો 'એકાંકી-સંગ્રહ' છે એમ મુશ્કેલીએ મનાય.

'કુમાર'ચંદ્રક મેળવી, પ્રોત્સાહિત બની તૈયાર સામગ્રીની નાટિકાઓ લખવા તરફ વળી જનારા બીજા નાટયલેખક તે યશોધર ન. મહેતા. 'રણછોડલાલ અને બીજાં નાટકો' (૧૯૪૮)ની ચંદ્રકવિજેતા અને મુખ્ય રચનામાં અમદાવાદના નવનિર્માણના ઇતિહાસમાં

§ પ્રસ્તાવના (શ્રી ચન્દ્રવદન મહેતા); પૃ. ૮.

† ટાગોરના 'નટીર પૂજા' પરથી 'પૂજારિણી', મુનશીના 'ધ્રુવસ્વામિની દેવી' તથા 'ભગવાન કૌટિલ્ય' પરથી અનુક્રમે 'વિષ્ટિ' અને 'સ્થૂલભદ્ર', કિપ્લિગના કથા-કાવ્ય 'અકબર્સ બ્રિજ' પરથી 'માગ', 'મિરાતે અહમદી' પરથી 'શાહ મુલ્ના' તથા 'કપ્તાન લામ', મેઘાણીની 'રઢિયાળી રાત' (ભા. ૨)ની નોંધ પરથી 'જમિયલશ ીર' અને 'સોરઠી બહારવટિયા' (ભાગ ૨) પરથી 'ક્ષત્રીવટ ખુમાણ', ૧૮૫૭ ્લવના ઇતિહાસ પરથી 'ખ્વાહેશ' તથા 'યજ્ઞ'.

કલ્પનાનું મિશ્રણ કરી, ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધના સામાજિક-રાજકીય સમયરંગની પશ્ચાદ્‌ભૂમિકામાં, 'અહમદશાહના માનસપુત્ર' તરીકે રણછોડલાલનો નાટ્ય-કલ્પ પ્રયોજી તેમના પુરુષાર્થી વ્યકિતત્વના નાટ્યક્ષમ પ્રસંગરંગો આલેખવામાં કર્તાએ પૂર્વજ-પૂજાનું કર્તવ્ય પણ પાર પાડયું કહેવાય. આ માહિતીપ્રધાન અને દસ્તાવેજી પ્રસંગપૂરણી પૈકી રુચિકર નાટયમયતા જળવાઈ આવે છે તે રણછોડલાલની બરતરફી અને એમાં સૂચવાયેલા અમદાવાદની ઉન્નતિના વિધિસંકેતના પ્રસંગમાં. સ્થળ-કાળના વિવિધ અંકોડાથી સંકળાયેલા જીવનચરિત્રના પ્રસંગોના ગુંફનમાં સંધિભંગ નિવારી સળંગ કથાતંતુ ઉપજાવવા કર્તાએ સૂત્રધાર જેવું લેખકનું પોતાનું જે કડીરૂપ પાત્ર એમાં પ્રયોજ્યું છે તે અંગે પ્રેરણા મળેલી છે ફ્રેન્ચ નાટયકાર સાશાગીત્રીની.* વસ્તુતંતુના અંકોડા સાંધી આપતા અને કયાંક નાટયપ્રસંગ પરત્વે સટીક વિવેચનનો કાર્યભાર ઉપાડતા આવા કોરસ-પાત્રનો શૈલી-પ્રયોગ રંગભૂમિ પર કેવળ વિશિષ્ટ પ્રકારની નાટયસૃષ્ટિ કે પ્રસંગસામગ્રી માટે અર્થસાધક-આકર્ષક વા અનિવાર્ય-આવકાર્ય ઠરે, પરંતુ એની મૂળ ખૂબી જોતાં, સ્થળ-સમય તેમ ઘટના વિશે શ્રોતાવર્ગને પ્રત્યક્ષ ઉદ્‌બોધન કરતા રહેવાની પ્રવકતા-પાત્રની આ શૈલી-સગવડ રેડિયોનાટિકા માટે ખાસ કારગત તથા હાથવગી બનતી આવી છે.§ 'રણછોડલાલ' મૂળે તો રેડિયોનાટકની ખુલ્લી સ્પર્ધા માટે લખાયું હતું (અને એમાં પ્રથમ ઠર્યું હતું) એ હકીકત આ સંદર્ભમાં પ્રસ્તુત અવશ્ય ગણાય.

'રણછોડલાલ' સિવાયની 'બીજાં નાટકો' તરીકે ઓળખાવાયેલી રચનાઓમાં કર્તાએ હાથે ચઢી આવેલી પ્રવાસ-નોંધ (Travellers Journals)નો જ કેવળ ઉપયોગ કર્યો જણાય છે. 'ડેન્માર્કનો મુસાફર', 'બર્નિયરનું રસદર્શન', 'સીદી અલી' (આ ત્રણેમાં વિષયએકમના છ પ્રસંગ-વિભાગ પ્રયોજાયા છે) તથા 'હુ એન સંગ' (ત્રણ ઉકિતઓના છેલ્લા દશ્ય સાથે કુલ પાંચ દશ્ય)ની વિગતપૂર્ણ પરંતુ નીરસ દસ્તાવેજી સામગ્રી પરત્વેના કલ્પના તેમ કલમના પરિશ્રમમાં હેતુ સિદ્ધ થયો હોય તો તે એકાંકી-કસબ કે નાટયાસ્વાદ અંગે નહિ પરંતુ બ્રિટિશ અમલ પૂર્વેના ભારતના સામાજિક-ધાર્મિક કે રાજકીય-સાંસ્કૃતિક સમયરંગના સુવાચ્ય ચિતાર અંગે. યશોધર મહેતાના સાહિત્યિક વ્યાયામનું કોઈ નોંધપાત્ર સુફળ હોય તે કદાચ આ "તાજગીભર્યું સંવાદ કૌશલ".

---

*સંસ્કૃત નાટ્યરીતિમાં પ્રસ્તુત શૈલી-પ્રકાર પ્રચલિત હતો એવા મત માટે જુઓ બ. ક. ઠાકોરનો '[illegible]ક', પૃ. ૧૮.

§ કર્તાનો અ[illegible] આ પ્રકારનો છે: 'લેખક સ્ટેજ પર આવી વાર્તાનો તંતુ યોગ્ય સમયે યોજી આપે [illegible]દ્ધતિ ગુજરાતી રંગભૂમિ સ્વીકારે એટલું ઈચ્છી અટકું છું.'

અહીંતહીં વાતાવરણની તાદશતા -રસપ્રદતા કે ક્યાંક પાત્રચિત્રણની સુરેખતા અને મોટા-ભાગની પાઠ્ય સરસતા શૈલીસિદ્ધ થતી આવે છે તે આ કલમ-કસબના કારણે. કાર્યકારણની નાટ્ય-સંધિને બદલે કેવળ સમયક્રમની સંદર્ભ-કડીથી પરોવાયેલી આ પ્રસંગ-સામગ્રી અને વિષયપસંદગી તથા વસ્તુવિધાન જેવાં સમ-મહત્ત્વનાં શૈલીકર્મોથી અગ્રેસર રહેતી સંવાદ-પૂરણી પરથી રેડિયોનાટિકા વિશે કેવોક-કેટલોક સંભ્રમ ઘર ઘાલતો થતો હતો એનો પણ એમાં ચિતાર મળ્યો કહેવાય. એટલે 'રણછોડલાલ'માં વ્યક્ત થયેલો આશાસ્પદ નાટ્ય-ઝબકાર આ અનુગામી પ્રસંગચિત્ર કે સંવાદસાહિત્ય જેવાં 'બીજાં નાટકો'માં મોળો પડતો આવ્યો એમ જ.

રેડિયો નિમિત્તે એકાંકીલેખનના આકર્ષક ક્ષેત્રે ખેંચાઈ આવેલી બીજી કલમ તે રંભા-બેન ગાંધીની. તેમના પ્રથમ સંગ્રહ 'કોઈને કહેશો નહિ' (૧૯૫૧)ની રચનાઓ પણ "મૂળે તો રેડિયો માટે રૂપક આકારે" લખાઈ છે. સ્ત્રી-સ્વભાવની સારી-નરસી વિલક્ષણતાનાં વ્યંગ-વિનોદરંગ્યાં પ્રસંગચિત્રોની પ્રસિદ્ધિ વેળા "રંગમંચનો થોડોક ખ્યાલ રાખીને ઉચિત ફેરફારો" * કરવાની તકેદારી—સભાનતા લેખિકાએ દર્શાવી છે ખરી. નાટ્યવિધાન વા એકાંકીકસબથી મુખ્યત્વે વંચિત રહેતા આવતા આ સાંસારિક સંવાદોની નોંધપાત્ર વિશેષતા તે તદ્ગત સમાજરંગોની તાદશતા, ઘરગથ્થુ વાર્તાલાપની સ્વાભાવિકતા, દૃષ્ટિબિંદુ ઉદ્દેશપ્રધાન અને નિરૂપણ હળવાશભર્યું અને સંનિવેશની અભિનય-ઉપકારક સાદાઈ: વેધક-બોધક સંસારચિત્રોનો 'સત્કાર' † થવાનું મુખ્ય કારણ પણ આ. એવા પ્રોત્સાહનથી પ્રેરાઈ, બે વર્ષમાં તેઓ હિંદુ સમાજનાં પાત્રો-પ્રશ્નો આલેખતી દશ રચનાઓ 'રોજની રામાયણ' (૧૯૫૩)માં સંગ્રહસુલભ કરી આપે છે. પરંતુ જેમ સામગ્રી અંગે તેમ શૈલી અંગે ઝાઝો ફેર, ખાસ કરીને એકાંકીવિધાન અંગે વિકાસસૂચક ફેરફાર નોંધવાનો રહેશે નહિ. એટલે, સામાન્યતઃ જોવે—ભજવે અને સાધારણ રુચિને વાંચવે--સાંભળવે ગમતી આવતી આ સંસારલીલા હૃદય વા બુદ્ધિને સ્પર્શી શકે કે ચિરસ્થાયી ભાવ જન્માવી શકે એવું ભાગ્યે બનવાનું. છતાં, ત્રીજા સંગ્રહ 'ચકમક' (૧૯૫૩)ની રચનાઓ સંખ્યાની દૃષ્ટિએ લક્ષમાં લેતાં એમ અવશ્ય કહી શકાય કે આ ચાલુ દશકાના પૂર્વાર્ધમાં નાટિકા-લેખન અંગે લેખિકાએ લગભગ એકધાર્યો ઉત્સાહ દાખવ્યો છે. "હું નાટકો મોટા ભાગે એટલા માટે જ લખું છું કે મારે કાંઈક કહેવું છે"** એવો નિખાલસ આગ્રહ પણ

* 'નિવેદન'.

† શ્રી. જ્યોતીન્દ્ર દવેની પ્રસ્તાવના.

**'નિવેદન', પૃ. ૬.

એમાં સરસાઈ ભોગવતો જણાયા વિના નહિ રહે. લેખિકાએ 'એકાંકી' તરીકે ઓળખાવેલાં હિંદુ સમાજનાં, સ્ત્રી-સ્વભાવનાં, સાંસારિક અનુભવોનાં છબીચિત્રોમાં એકાંકીસહજ આકાર, અંતરંગ કે આસ્વાદ શૈલીસુલભ બન્યાં હશે તો જવલ્લે જ. સંસારરંગની આ સંખ્યાબંધ નાટિકાઓનું એકમાત્ર શૈલીવિષયક રાહત-પાસું તે રોજિંદા ગૃહજીવનમાં સાંભળવા મળતા-ગમતા કે સાંભળવા પડતા ટોળટપ્પા, મેણાંટોણાં, પ્રેમાલાપ તેમ જ વ્યંગ્ય-વિનોદનું ઉકિત-વૈવિધ્ય અને વાર્તાલાપની અનાયાસ રસપ્રદતા.

'જમાઈરાજ' (૧૯૫૨) દ્વારા પન્નાલાલ પટેલ જેવા સફળ નવલકથાકાર દુ:સાધ્ય પાશ્ચાત્ય કસબી પ્રકાર પરત્વે કલમ અજમાવે છે એમાંથી પણ એકાંકી-આકર્ષણનો સૂચક નિર્દેશ મળી રહેવાનો. ગ્રામીણ જીવનની નાની-મોટી ત્રણ રચનાઓ પૈકી, સૌથી સુદીર્ઘ પાંચ-પ્રવેશી શીર્ષકદા 'જમાઈરાજ'ની ટૂંકી વાર્તા જેવી વસ્તુમાંડણી, વસ્તુસ્ફોટની નાટયાનુચિતતા-નીરસતા, કલાલ, મદારી, શનિયો તથા શેઠ જેવા શઠ-લંપટ પાત્રાલેખની એકવિધતા, એકાંકી-અનુચિત વસ્તુવિસ્તાર વગેરેમાં તેમની નાટયસૂઝ તેમ એકાંકી-માવજતનો ઘડતરકાળ જ જોવાનો રહેશે. 'જમાઈરાજ'ના કિશોર જમાઈ કરતાં 'એળે નહીં તો બેળે'ના કોદર જમાઈનું પાત્રચિત્રણ સંક્ષિપ્ત ફલક છતાં આકર્ષક રીતે દીપી આવ્યું છે. બંનેની સરખામણીમાં આ બીજી સુઘડ લઘુરચના સરસાઈ ભોગવતી જણાશે તે તેના આમ શૈલીસિદ્ધ થતા નાટયસહજ એકાંકીવિધાન અંગે. ઐહિક તેમ પારલૌકિક ન્યાયભાવનાની કટાક્ષિકા જેવી 'વૈતરણીને કાંઠે'માં પ્રસંગનિરૂપણ કરવામાં કદાચ તેમણે રેડિયોરૂપકની પ્રચલિત શૈલી લક્ષમાં રાખી હોવી જોઈએ. ત્રણે નાટિકાના વાચન—શ્રાવણ પરથી શૈલીવિષયક વિગતવિશેષ નોંધવાની રહેશે તે એ કે ગ્રામીણ માનસની નિકટવર્તી જાણકારી તથા એ તળપદાં પાત્રોની લોકબાનીની સ્વભાવસહજ હથોટી અંગેની પન્નાલાલની પંકાયેલી શૈલી-સરસાઈના કારણે આ ઘટનાજગતની રસપ્રદતા ઝાઝી જોખમાતી નથી. આ રચનાઓમાં છૂટુંછવાયું અભિનયશોખનું નિમિત્ત જળવાતું આવ્યું તે પાત્ર તેમ વાતાવરણના આ આકર્ષણના કારણે કદાચ.

પોતાની નવલકથા 'પ્રેમભકત કવિ જયદેવ'ના વિસ્તૃત વસ્તુને કાપકૂપ કરી સાત દશ્યોના રૂપક 'ગીતગોવિંદનો ગાયક' (૧૯૫૨)માં બંધબેસાડનાર અને ત્રણ વર્ષ પછી પાંચ કૃતિનો સંગ્રહ 'રસિયો વાલમ અને બીજાં નાટકો' (૧૯૫૫) રજૂ કરનાર 'જયભિખ્ખુ' પણ 'આકાશવાણી'નાં પ્રેરણા-પ્રોત્સાહન નિમિત્તે નાટિકાલેખન તરફ વળ્યા જણાય છે. રેડિયોનાટિકાની સરખામણીમાં પ્રમાણમાં સુદીર્ઘ તથા શિથિલ બનેલાં જણાતાં આ "રૂપકો

ગ્રંથસ્થ કરતાં સુધારતાં સુધારતાં બમણાં કદનાં થઈ ગયાં છે"* પરંતુ, આવા પ્રસંગ-ઉમેરણથી શ્રાવ્ય વસ્તુબંધને દૃશ્યતત્ત્વનો લાભ મળ્યો હોય તો ભલે, રૂપકવિષયના નાટ્ય-હાર્દ પરત્વે એ પ્રતિકૂળ બની આવે છે તે તેની આસ્વાદ્ય અભિવ્યક્તિ અંગે. સાંપ્રત સમાજજીવનના અપવાદ સાથે, ઐતિહાસિક ('ગીતગોવિંદનો ગાયક' તથા 'પન્નાદાઈ'), અર્ધ-ઐતિહાસિક ('રસિયો વાલમ' તથા 'બહુરૂપી') અને પૌરાણિક ('નરકેસરી' તથા 'પતિતપાવન') પાત્ર-પ્રસંગના સામગ્રીવૈવિધ્યમાં ગીત-સંગીત તથા સંવાદના શૈલી-સહયોગ વડે રસપ્રદતા તેમ સુશ્રાવ્યતા બહેલાવવા સાથે 'તંદુરસ્ત જીવનદર્શન' કરવા-કરાવવાની એમની કલમ-નેમ સિદ્ધ કરવાનો એમનો પરિશ્રમ બહુધા સફળ રહ્યો કહેવાય. યુરોપથી ઊલટું આપણે ત્યાં રેડિયોનાટકની લખાવટથી એકાંકીવિધાનની કસબ-વિશેષતા અંગે લાભ ન-જેવો થયો છે અને વધારે તો એમાંથી પ્રતિકૂળતા ફલિત થતી આવી છે એવા મંતવ્યની સાધક-બાધકતા તપાસવાની રહેશે તે આવી એક બીજા પ્રકારમાં અતિક્રમણ કરતી અને અટવાતી રચનાઓના ઉપલક્ષ્યમાં.

એટલે, ચાલુ દશકામાં વિકાસ-ઉન્મેષ દાખવતી એકાંકી-શૈલી માટે મીટ માંડવાની રહેશે તે ચુનીલાલ મડિયા તથા શિવકુમાર જોશીની જોડીના આશાસ્પદ એકાંકી-ઉદ્યમ પરત્વે. હકીકતમાં '૪૦-'૫૦ના દશકા દરમિયાનની રચનાઓના મડિયાના પ્રથમ એકાંકીસંગ્રહ 'રંગદા' (૧૯૫૧) નિમિત્તે જ છઠ્ઠા દશકાના એકાંકીલેખનનો આરંભ-નિર્દેશ મળી રહેવાનો. અન્ય નાટિકાકારોની જેમ સાહિત્યિક વ્યાયામ કે એકાંકી-કૌતુકરાગથી પ્રેરાઈને નહિ પણ મુખ્યત્વે તેઓ સર્જનાત્મક અભિવ્યક્તિ તથા શૈલીવિષયક અર્થસાધકતા અર્થે આ સાહિત્યપ્રકાર-ખેડવા તરફ વળ્યા લાગે છે. વળી, એમની રચનાઓમાં સહજ- સતેજ નાટ્યસૂઝ તેમ જ ઓછીવત્તી રંગભૂમિ-દૃષ્ટિનો સુમેળ પણ આમેલ રહેતો આવતો જણાશે.

સોરઠના ગામઠી વાતાવરણમાં, લગ્ન-સંબંધની રૂઢ વિકૃતિનાં તેમ જ જાતીય શિથિલતાનાં વિષાદપૂર્ણ વા કરુણ ચિત્ર આલેખવામાં ઉમાશંકરની તેમ જ શહેરી પશ્ચાદ્ભૂમાં વિવિધ સ્વભાવની-થરની વ્યંગલક્ષી વા વિનોદી છબી ઝીલવામાં જયંતિ દલાલની એકાંકી-ઢબનું બેવડું અનુસંધાન પણ તેમની લખાવટમાં જળવાયેલું શોધી શકાય ખરું ગ્રામીણ જીવન-વ્યવહારનાં એકાંકીઓમાં તેઓ એ પ્રાદેશિક સંસાર-સંસ્કારનાં જીવતાં—ગમતાં પાત્રો તેમ બહુધા અણગમતા-નિકૃષ્ટ ભાવોની, સાર્વત્રિક હૃદયસ્પર્શિતા તથા ગાંભીર્યમૂલકતા શૈલી-આયાસની મથામણ વિના નાટ્યમય તથ રસપ્રદ રીતે ઉપસાવી આપે છે; એમાં મડિયાને મુખ્ય સાથ સાંપડે છે સમભાવ—સ્વાનુભવ તથા સર્જકસહજ સંવેદનપટુતાનો. આથી

*'શબરીનાં બોર' (પ્રસ્તાવના); પૃ. ૫.

ઊલટું, શહેરી સમાજ—સભ્યતા વિશેના પ્રથમ પ્રવેશ તેમ અભિગમની બાબતમાં તેમના વિશે મુખ્ય છાપ પડે છે તે કાંઈક અપરિચિત-અસાવધ અવલોકનકારની. એ રીતે પણ તેઓ કેટલાંક કૃત્રિમ-ઉપલક મનોવલણની હાસ્યાસ્પદતા તથા રમૂજી પાત્ર-પ્રસંગની અગંભીરતામાંથી તત્કાલ આકર્ષણ ઉપસાવી આપે છે; એમાં તેમની નિરીક્ષણપટુતા તથા પ્રયત્ન-કુશળતા પણ નોંધવાની થશે. પરસ્પર અસામ્ય ધરાવતા વિષય-વર્ગની આ એકાંકી રચનાઓના આકાર, અંતરંગ તથા આસ્વાદ વિશે તફાવત જણાય છે તે આ રીતે.

'મહાજનને ખોરડે', 'સુરીગ ધાધલ', 'ખોટના છોરુ', 'દીકરીની મા', 'ઘૂંટડે ઘૂંટડે પી મા', 'ચાસટિયે', 'શેર માટી' અને 'વાની મારી કોયલ' એ તળ થરના જીવનવ્યવહારની આઠ રચનાઓમાં અકૃત્રિમ રીતે એકાંકીબંધની સુગ્રથિતતા શૈલીસિદ્ધ કરવા સાથે, સંક્ષિપ્તતા વિશેની વસ્તુફલકની મર્યાદા છતાં, જોવા-વાંચવા ગમતાં પાત્રોના આલેખ વિશે સજીવતા પ્રયોજવા માટે એકાંકીએકમમાં નાટયોપકારક વસ્તુસ્થિતિ તેમ જ કલમસહજ અને કુદરતી લોકબાનીનો વિવેકી ઉપયોગ કરવામાં તેઓ એકાંકી-આદર્શ આંબવાની લગભગ લગોલગ આવી પહોંચ્યા છે જાણે. શહેરી વિચાર—વર્તનની રચનાઓ પૈકી 'પ્રોફેસર પુલિન'માં શિક્ષિત, 'સાતડે મીંડે શૂન્ય'માં કોલેજિયન, 'પેનથી પનોતી લગી'માં મધ્યમવર્ગીય અને 'શારદાપૂજન'માં વ્યાપારી એમ વૃત્તિ-પ્રવૃત્તિના વિષયએકમની વિવિધતા દ્વારા તેમણે કેટલીક રસપ્રદતાનું નિશાન તાક્યું છે ખરું પરંતુ વ્યંગ વા વિનોદ ઉપસાવવા યોજાયેલ પરિસ્થિતિ કૃત્રિમ કે નાટકી અને વાર્તાલાપ શબ્દનિર્ભર કે વાચાળ ન બન્યા હોય એમ નથી બન્યું. અંતરંગ—આસ્વાદ તેમ વિષય-વર્ગ અંગે તફાવત હોવા છતાં એ રચનાઓમાં મડિયા-કલમની ઓછીવત્તી સહજસિદ્ધતા વાંચવા-આસ્વાદવા મળતી આવે છે તે તેમાંની નાટયમયતા, એકાંકી-કુશળતા અને અભિનયસુગમતા અંગે. નિર્ણાયક ઘટનાનું બહુધા નેપથ્ય-નિરૂપણ, નાટયનિરર્થ પ્રવેશરચનાનો એકાંકી-નિકાલ, એકાંકી-આવશ્યક કરકસર તેમ સંક્ષિપ્તતા અને મુખ્યત્વે ભાવોચિત—રસિક સંવાદલખાવટ જેવી શૈલી-વિશેષતા નિમિત્તે પ્રથમ સંગ્રહમાં જ સહજસિદ્ધ બનેલી હથોટીનો નિર્દેશ મળી રહેવાનો. એ રીતે આશા બંધાવતા એકાંકીકારની તથા યશદા 'રંગદા'ની કીર્તિદા રચના અને થોડાં યાદગાર ગુજરાતી એકાંકીની ટૂંકી યાદીમાં ઉમેરવાનું મહત્ત્વનું નામ તે 'વાની મારી કોયલ'. 'આકાશવાણી'ની રૂપક હરીફાઈમાં પારિતોષિક જીતતી આ છેલ્લી રચના, ન-જેવી જણાતી લાગણીવિવશતાની ડંખતી કરુણતા, ઉદાત્ત ચારિત્ર્યઅંશોની અસરકારકતા, સ્વલ્પ પાત્ર તેમ જ ખપપૂરતી પ્રસંગપૂરણીની એકાંકીક્ષમતા, કેન્દ્રસ્થ ભાવને પ્રતીક દ્વારા બહેલાવતી કાવ્યમયતા અને અંતિમ નાટયચોટની લક્ષ્યવેધકતાને કારણે કદાચ સંગ્રહપૂરતી એકાંકીવિશેષ ઠરશે.

બીજા એકાંકીસંગ્રહ 'વિષવિમોચન' (૧૯૫૫)માં મડિયા મુખ્યત્વે તેમનો દૃષ્ટિકોણ શહેરી સમાજજીવન પરત્વે વ્યવસ્થિત ગોઠવતા જણાય છે. એમાં બે અપવાદ છે તે પતિપ્રેમ તેમ પુત્રદાઝ વિશેના માનસિક સંઘર્ષના 'પંડના પડઘા' તથા લગ્નવ્યવહારની જડતા દાખવતા 'ગટુની બા'ના ગ્રામીણ વાતાવરણનો. એમાં પાત્રચિત્રણની તેમ શૈલી-સુઘડતાની કેટલીક કલમ-ખૂબી પૂર્વવત્ જળવાઈ જણાશે પણ એમાં મુખ્ય મોળપ વર્તાય છે નાટ્યમયતાની. આથી ઊલટું, ગુડમૅનના એકાંકી 'The Game of Chess'-ના રૂપાંતર માટે પાત્ર-પ્રસંગનો રજવાડી વસ્તુસંદર્ભ પ્રયોજવામાં આવ્યો છે; વળી, સૂઝ-શૈલીના નાટ્યઔચિત્યના કારણે 'ખેલંદો'માં, ભલે તૈયાર એકાંકી-સામગ્રી નિમિત્તે પણ, એમની કલમે એક નમૂનેદાર રચના અવશ્ય ઊતરી આવી કહેવાય. જેમ 'રંગદા'માં 'સમ્રાટ શ્રેણિક' તેમ આ 'વિષવિમોચન'માં 'અભિષેક' એ ઐતિહાસિક એકાંકીના સંગ્રહવાર એકેક અપવાદ છે જાણે. લખવા ખાતર લખાયા જણાતા આવા નમૂના, સાયાસ એકાંકીવિધાનને કેવીક કૃત્રિમતા–નીરસતાની બાધા નડે છે તેના દૃષ્ટાંત પેટે સંગ્રહ-સામેલ કરાયા હોવા જોઈએ!

આ સિવાયની સંગ્રહનો મોટો ભાગ રોકતી શહેરી સમાજજીવનની રચનાઓ પૈકી 'દીપનિર્વાણ'માં સદ્-અસદની વૃત્તિઓના સંઘર્ષણના નિરૂપણ અર્થે શૈલીપ્રયોગની અજમાયશ થઈ છે એમાં એમની કલમનો નવીનતાઆગ્રહ વ્યક્ત થયો એમ જ; એકાંકીબંધ સાથે તેનો અર્થસાધક-કલાત્મક સુમેળ ગોઠવાયો છે એમ જણાશે નહિ. શહેરી યુવક-યુવતીના ઉછાંછળા પ્રેમની પોચટતાની ખસૂસ ઠેકડી ઉડાવવા 'વર પધરાવો સાવધાન'માં મડિયાએ સુવાંગ સફળ પ્રહસનનો કસબ દાખવ્યો છે તે હાસ્યસભર નમૂનાપાત્રો, હાસ્યોત્પાદક પ્રસંગગૂંથણી અને પ્રદેશ-બોલીની રમૂજપ્રદતાના શૈલી-સહયોગ દ્વારા. સ્ત્રીપાત્રની ગેરહાજરી, સુગમ તખતાલાયકી, અભિનયસુલભના તેમ જ સાદ્યંત વણાયેલી નિર્દોષ-માર્મિક હાસ્યરસિકતાને કારણે આ વિનોદી એકાંકી શાલેય અભિનયપ્રવૃત્તિને પ્રોત્સાહન આપતું આવ્યું છે. રંગભૂમિસૃષ્ટિનો વિષય એકાંકી-વસ્તુ પૂરતો અપ્રચલિત ગણાય, પરંતુ 'વન્સમોર'માં તેઓ ગુજરાતી વ્યવસાયી રંગભૂમિના સુવર્ણયુગના સાક્ષી મૂળરાજ તેરશીના નવતર તેમ વિષાદસભર પાત્રાલેખ અને નાટ્યસ્થ વસ્તુબીજ પરત્વે નાટ્યાકર્ષણ પ્રગટાવી શક્યા નથી તે વિષયેતર એકાંકી-વાર્તા અને નાટ્યનિરર્થ પ્રસ્તારના કારણે કદાચ. 'શરબતી મલમલ' ચબરાકિયું તેમ વાતોડિયું બન્યું જણાય છે ભલે, પણ ધનોપાર્જન અર્થે સગી પુત્રીના દેહ-સૌંદર્યનું પ્રદર્શન કરાવવા તત્પર બનતા શ્રીમંત-માનસની લક્ષ્મીલોલુપતા તેમ નીતિ-દૌર્બલ્ય ઉપરાંત આધુનિક અર્થકારણ-ઘેલછા પરત્વે નર્મમર્મ વેરવામાં કલમ-કસબ દેખાઈ આવે છે તે કટાક્ષ-ફાવટનો. સ્ત્રીજીવનની લગનગત

કરુણતા બહેલાવવા 'મઢેલી છબી'માં, પ્રથમ વાર પ્રયોજાયેલા જણાતા સ્વગતોક્તિના શૈલી-પ્રયોગનો તંતોતંત કારગત બની આવે એવો-એટલો નાટયોપયોગ થયાનું નથી બન્યું જણાતું. જોકે, એકાંકી-સમાપન નિમિત્તે પાત્રને તેમ બંધાઈ આવેલી વસ્તુ-ભૂમિકાને નાટય-ન્યાય મળ્યો જણાશે ખરો. મધ્યમવર્તી સ્ત્રીમાનસની તમાચા-માર આબરૂની વિષાદ-મયતા ઉપસાવવામાં 'સૌ સૌનાં સપનાં'માં વિચારતાજગીની રસોપકારકતા સાથે સ્ત્રીસહજ-સ્વાભાવિક સંવાદલઢણે પણ એકાંકી-ઉપયોગી નાટયકાર્ય બજાવ્યું કહેવાય. બીજા સંગ્રહને છેડે સામેલ કરાયેલા 'વિષવિમોચન' નિમિત્તે કદાચ એ વિગત-નોંધ તારવી શકાશે કે, નવા માધ્યમ તેમ આકર્ષક નાટયપ્રકાર પરત્વે આ આશાસ્પદ એકાંકીકાર છેક ઉદાસીન નથી રહ્યા. ૪૪૪મા 'કલહ દીપાયન જાતક'ના ડૉ. હરિવલ્લભ ભાયાણીએ કરેલા ગુજરાતી અનુવાદના આધારે લખાયેલી આ એકમાત્ર રેડિયોનાટિકામાં માનવીય લોકાચારની વ્યર્થતા તથા આંતરમનના વાસના-વિષની યથાર્થતાના એકાંકીનિયોજન અર્થે પ્રયોજાયેલી રૂપક-રજૂઆત નાટયાર્થસાધક અને હૃદયંગમ બની આવી છે. ઉન્નતગામી જીવનયાત્રા અર્થે નિગૂઢ મનના 'વિષવિમોચન'ની અનિવાર્યતા ઠસાવતી તેમ જ જીવનમાંગલ્ય અર્થે સંગ્રહાંતે જાણે કલ્યાણકારી 'ભરતવાકયમ્' ઉદ્‌બોધતી આ આખરી શીર્ષકદા રેડિયો-નાટિકા વિષય, આયોજન તેમ ધ્વનિનાં શૈલી-અંગો સંબંધે લગભગ સર્વાંગસંપૂર્ણ કલમ-માવજત પામી હોવાથી, ગુજરાતની આ એક એકાંકીવિશેષ, એકાંકીકારની પોતાની શ્રેષ્ઠ નાટિકા ઠરે એમ બને કદાચ.

'રંગદા'ના પ્રકાશન-વર્ષ પછીના વર્ષે 'પાંખ વિનાનાં પારેવાં અને બીજાં નાટકો' (૧૯૫૨)ના પ્રથમ સંગ્રહ સાથે જ અગ્રણીપદ મેળવતી બીજી એકાંકી-કલમ તે શિવકુમાર જોશીની. રંગભૂમિ-રેડિયો અર્થે સભાનતાપૂર્વક લખતા રહેવાની આ દોઢ દશકાની વૃત્તિ-પ્રવૃત્તિના પ્રતિનિધિત્વ ઉપરાંત તેમની શૈલી-વિશેષતા પેટે ઉલ્લેખ કરવાનો રહેશે તે પ્રયોગશીલ એકાંકીવિધાનનો.

પિતાના ગુપ્ત પ્રણયસહચાર નિમિત્તે સંતતિના સ્નેહજીવન વિશે આવી પડતો ક્રુર વિધિહાસ દાખવવા 'સુજાતા'માં, કોમી અથડામણોના અળખામણા પરિણામ જેવી ત્યકતા નારીના વિષાદના નાટયનિયોજન માટે 'મુક્તિપ્રસુન'માં તેમ જ વિધવાવિવાહના આગ્રહીની આચરણના મોકા વેળાની પોકળતાના આલેખન માટે 'માટીપગા'માં એમ ત્રણે રચનાઓમાં વિચાર-વસ્તુના એકાંકીનિયોજન અર્થે દશ્યયોજના ટાળવા તેઓ મુખ્ય કીમિયો અજમાવે છે 'પીઠ ઝબકાર'ની નવી શૈલી-ખૂબીનો. પરંતુ, પ્રવેશવાર વસ્તુ-સ્તબકની પ્રચલિતતા ટાળતી આ સગવડભરી પ્રયોગ-પરસ્તી દ્વારા, કેમ જાણે નવો-ઉત્સાહી વાર્તાકાર

એકાંકીના આકારં તેમ કસબ પરત્વે સૌપ્રથમ હાથ અજમાવતો ન હોય એવી ઊલટી છાપ પણ પડ્યા વિના નહિ રહે. એટલે, વસ્તુસામગ્રીમાં નવીનતાની નહિ, પણ નાટ્યોપકારકતાની સુલભતા છતાં આ, ત્રણ દિવસના ટૂંકા ગાળામાં લખાયેલી બે રચનાઓ જેવી પ્રારંભિક રચનાઓમાં વસ્તુવિધાનની પકડ ઠરતી જણાતી નથી તે આ મૂળગત મર્યાદાને લીધે. એ પ્રયોગપ્રેમ 'ગંગાવતરણ'માં કંઈક આકર્ષક છટાથી અવતરે છે તે વસ્તુએકમના સ્થૂળ ઘટનાતત્ત્વને ઓગાળી તેની પ્રતીક રજૂઆત કરવાની એકાંકી-રીતિ નિમિત્તે. છતાં તેમાં નાટ્યાસ્વાદ અંગે બે મુખ્ય શૈલી-બાધા નડે છે તે વિચાર-સભાનતાથી લદાયેલી સંવાદબાનીની અને નાટ્ય-ઔત્સુક્યરહિત સમાપનની. પિતા-પુત્રી વચ્ચે બની આવતી ગેરસમજના કંઈક મનોવૈજ્ઞાનિક વિષયના 'લતા ! ઓ લતા !' તથા સ્નેહાસક્ત હૃદયના પ્રણયાનુભવોના શીર્ષકદા 'પાંખ વિનાનાં પારેવાં'માં તેઓ વિચારભાર અને પાત્રાલેખ દ્વારા અથવા નવતર રજૂઆત અને ચમત્કૃતિજનક એકાંકી-અંત દ્વારા રસમયતા ઉપજાવવા—જાળવવાની કોશિશ કરતા આવે છે. અણઘડ ડૉક્ટરના હાથે મૃત્યુ પામેલા દરદીઓ દ્વારા જ એ ડૉ. વિનાયકના અધ્ધરતાલ ઉપચારોનો ગંભીર ઉપહાસ ઉડાવતા 'ખૂની'માં પ્રસ્તુત કેન્દ્રવર્તી પાત્રનો, ગુનેગાર-ગ્રંથિના માનસિક પરિતાપના તેમ માનવસહજ નબળાઈઓના તંતોતંત તથા નાટ્યાર્થસાધક આલેખન વિશે સ્વપ્નદશ્યનું એકાંકીનિયો-જન કારગત નીવડ્યું હોઈ એ એમની પ્રયોગશોખીન કલમની બળકટતાનું સંગીન દષ્ટાંત ઠરવાનું. આદર્શ-વેદિયા તેમ વ્યવહારુ-મોજીલા એમ બેવડા કૉલેજિયન યુવક-સ્વભાવનો હાસ્યરસિક પરિચય કરાવતું 'હુઆ તો વિવાહ' અભિનયશોખીનોનું મુખ્ય આકર્ષણ બન્યું તે કોઈ શૈલીવિષયક પ્રયોગ-ચેષ્ટા નિમિત્તે નહિ પણ સુગમ તખતાલાયકી, ચબરાકિયો વાર્તાલાપ, સ્ત્રી-પાત્ર વિનાનું સગવડિયું એકાંકી-જગત તેમ જ યુવક-માનસને સ્પર્શતા—આકર્ષતા પ્રહસનવસ્તુ જેવી શૈલી-વિશેષતાઓ બદલ. ગર્ભશ્રીમંત યુવતીના પાત્ર-સંદર્ભમાં પ્રણય તેમ મૈત્રીની કૃત્રિમતાના કવચના કંઈક અપ્રચલિત નાટ્યવિષયના 'ફૂમતાં ફગાવી દીધાં'માં સાદ્યંત રસલક્ષિતા જાળવવામાં તેમણે મુખ્ય કલમ-કસબ દાખવ્યો છે તે લઢણ-વૈવિધ્ય દાખવતી સંવાદબાનીનો. પ્રયોગ-પરસ્તી વા વિચાર-વૈચિત્ર્ય ભલે શૈલી-સુલભ ન હોય, પરંતુ રસપ્રદ વસ્તુસામગ્રી અને યથોચિત માવજતની પરસ્પરતાનો કેવળ સહયોગ-સુમેળ ગોઠવાઈ આવે તો પણ સુવાંગ સફળ કૃતિ કલમ-સહજ બની રહે એનું લાક્ષણિક ઉદાહરણ તે ગૃહસ્થી સ્વર્ગ-સુખનું શબ્દસિદ્ધ નાટ્યચિત્ર 'પ્રસન્ન દાંપત્ય'. વાચન, શ્રાવણ વા પ્રેક્ષણ દ્વારા ભાવકને રસપરિતોષ કરાવતી મધુર-વિનોદી સાંસારિક ભાવોની તરવરતી પ્રસન્ન સૃષ્ટિના જીવંત ચિત્રણની શૈલી-સફળતાનું મુખ્ય ફલિત કદાચ એ કે, પ્રારંભિક પ્રયોગલક્ષિતા કરતાં શિવકુમારને નાટ્યક્ષેત્રે વિશેષ યશ અપાવશે તે આ પરિપક્વ બનેલું જણાતું એકાંકીવિધાન અને સ્વાભાવિક અગંભીરતા.

પ્રથમ એકાંકીસંગ્રહના પ્રકાશનમાં મડિયાથી વર્ષ મોડા પડેલા શિવકુમાર 'અનંત સાધના અને બીજાં નાટકો'ના બીજા સંગ્રહથી 'પપમાં જાણે તેમની સાથે થઈ સાહિત્યિકોનો 'આવકાર'* મેળવતા થાય છે. સ્પષ્ટત: રેડિયોનાટિકા તરીકે ઓળખાવાયેલી ત્રણ રચનાઓ પૈકી, સદ્-અસદ વ્યકિતત્વ-અંશોના વિચારપ્રેરક વિષય વિશેની સ્ટીવનસનની વિશ્વવ્ખ્યાત નવલિકા પરથી 'વિનિપાત' અને ધનલાલસાની પ્રચલિત પ્રસંગપૂરણી પરથી ગોઠવાયેલી યુકિતયુકત વસ્તુગૂંથણીની આર્થર કોનન ડોયલની વાર્તા પરથી 'ટીપકીદાર બંધ' એમ બે બિન-મૌલિક નાટિકા સાદ્યંત રસમયતા તેમ રહસ્યમયતા જાળવવામાં બહુધા સફળ રહી છે. આમાં ચિરવિરહિની રાધા-સ્વરૂપ પ્રેયસીની કરુણાંત પ્રણયકથાના 'અનંત સાધના'ને લક્ષમાં લઈએ તો, રેડિયોરૂપકની સંખ્યા અગાઉ કરતાં વધી અવશ્ય જણાશે. પરંતુ રેડિયોનાટક એટલે પીઠઝબકાર એવું સમીકરણ સ્વીકારાયું હોય એવી પણ છાપ પડવાની. જોકે નાટયબદ્ધ શ્લોકો-ભજનોના કાવ્યલક્ષી અર્થસંકેત દ્વારા ભકિતરસિક વિષય-વાતાવરણને ઉઠાવ મળ્યો હોવાથી સંપુષ્ટ સુશ્રાવ્ય એકમ તરીકે આ શીર્ષકદા રેડિયોરૂપક મોળું ઊતર્યું નથી.

બાકીની આઠ રચનાઓ પૈકી 'મધરાતે મહેમાન' જેવું રહસ્યમય શીર્ષક ધરાવતી રચના કદાચ તેમનું નમૂનેદાર એકાંકી ઠરશે અને તે, ઠાલી મહત્તાની મૃગતૃષ્ણામાં અટવાયેલા-ખોવાયેલા માનવમનના, સામાન્ય છતાં સ્નેહસભર જીવોના દાંપત્યની પ્રસન્નતા પરત્વેના વિષાદ–વેદનાના નવીન—નાટયરસિક વિષયએકમ બદલ તેમ સાયાસ લખાવટની છાંટ વિનાના કલમકૌશલ્ય બદલ. પ્રૌઢ વડીલવર્ગની રમતિયાળ શિશુ-માનસની વૃત્તિ-પ્રવૃત્તિ પરત્વેની સભાન-અસભાન બેદરકારી વિશેની પૂરક કૃતિઓ 'પિતા જાગ્યા ખરા!' તેમ જ 'મને મારો ને' કેવળ વિષયસામ્ય અંગે જ નહિ, પરંતુ અનાટય કથા-અંશ, વસ્તુતંતુનું અનૌત્સુકય અને શૈલી-પ્રયાસની કૃત્રિમતા નિમિત્તેની સામાન્યતા અંગે પણ સરખી ઊતરી કહેવાય. એ રીતે, ધનલોલુપ વર્તુળોની સ્વાર્થસાધક પ્રવૃત્તિથી વ્યકિતને વા સમાજને ભોગવવાનાં થતાં અનિષ્ટનો કલ્પિત ચિતાર આપવા મથતી ત્રણ નાટિકાઓ 'મુદ્દલ ગયું પણ વ્યાજ તો બચ્યું', 'જીવતાં ખંડેર' તથા 'બારી ઉઘાડી રહી ગઈ' એક જ વિષયવર્ગમાં ગોઠવી શકાશે. વળી, વસ્તુવિધાનની દષ્ટિએ પણ ત્રણેનો એકસાથ ઉલ્લેખ કરવાનું સુગમ-સહેતુક બનશે એટલા માટે કે, દુષ્કર-કૃત્રિમ એકાંકીવિધાન તથા વિકાસોપ-કારક પ્રયોગવિધાન વચ્ચેના તાત્ત્વિક તફાવત વિશે નવોદિત-ઉત્સાહી એકાંકીકારોને ચીમકી આપવાનો તથા એકાંકી-ઉચિત વિષયપસંદગી અને નિરૂપણશૈલી વિશે સાવધતા

---

*શ્રી. અ. મ. રાવળની એ નામની પ્રસ્તાવના.

જાળવવાની અગત્ય ઠસાવવાનો એ નિમિત્તે મોકો લઈ શકાશે. 'બારી ઉઘાડી રહી ગઈ' એ કદાચ આવી પ્રયોગ-આસકિત કે એકાંકી-ગ્રંથિનું લાક્ષણિક દૃષ્ટાંત ગણાય. એમાં, ભજવણીની અપેક્ષાએ દશ્યસજાવટ વા સંનિવેશની શકયાશકયતા કે સુકરતા—સાનુકૂળતાનો મુદ્દો તત્પૂરતો અપ્રસ્તુત ગણવા છતાં એટલું અવશ્ય નોંધી શકાશે કે એ કટાક્ષિકાની સામગ્રી માટે એકાંકીબંધનો આગ્રહ રાખ્યા વિના, એ ઘટના-પિંડનું વાર્તા-અવતરણ પ્રયોજયું હોત તો અર્થસાધકતા સાથે કલોચિતતા તેમ એકાંકીવિવેકનો યોગ જળવાત. વિદેશવાસ પછી પરત ફરતા યુવક માટે લગ્નબજારમાં જોવા મળતી 'પડાપડી' હાસ્ય-રસિકતા નિમિત્તે વૈવિધ્ય દાખવતી કહેવાય, પરંતુ હાસ્યોત્પાદક પરિસ્થિતિની એકવિધ નીરસતા તથા દુરાકૃષ્ટ કૃત્રિમતાને કારણે એકાંકી અંગેનો કલમ-શ્રમ રસનિષ્પત્તિ બાબત સફળ રહ્યો નહિ કહેવાય. ઉપલક નાવીન્ય-આગ્રહ કે કૌતુકપ્રેરિત શૈલી-પ્રયોગના સંભ્રમ વિના, સુખી સાંસારિક જીવનના અનુભવસુલભ વાતાવરણનાં પ્રસન્ન-વિનોદી પાત્રો-ચિત્રો અત્યંત સહજભાવે તેમ મનભર શૈલીમાં આલેખવા સાથે એ ગૃહસ્થી વ્યવહાર-વર્તન તેમ રુચિર ભાવ તથા ઉદ્‌ગારો વિશે ચિરસ્થાયી અસરકારકતા અને નાટયમયતાની તાજગી પ્રગટાવવામાં શિવકુમારની વિશિષ્ટ મનઃસ્થિતિ તથા સર્જકરુચિ અને કલમછટા મોજીલા સ્વરૂપમાં વ્યકત થતી આવે છે અને આવા પ્રસન્ન સંસારરંગોનું મનભર નિરૂપણ એ જ તેમની યશદા શૈલી-ખાસિયત, એ હકીકતનું પુનર્સમર્થન મળી રહે છે આ સંગ્રહ-સમાપનના શિરમોર એકાંકી 'ફોઈબા આવ્યાં' દ્વારા. હળવી તેમ સ્વાભાવિક લઢણની વાર્તાલાપ-છટા, ફોઈબા તથા ઈલા જેવા ચકોર-ચબરાક સ્વભાવના પાત્રાલેખ, જોવું-વાંચવું અને માણવું ગમે એવું ગમ્મતી-ગૃહસ્થી સંસારજીવન અને સાદ્યંત ઉપયુકત થયેલી સંસ્કારી અભિનયક્ષમતા જેવી એકાંકી-ખૂબીને કારણે પ્રથમ સંગ્રહના 'પ્રસન્ન દાંપત્ય'ની આ જોડકી કૃતિ શિવકુમારને મળનારી નામનાના અધઝાઝેરા યશ-હિસ્સા માટે મુખ્ય અધિકારી ઠરવાની.

ગુજરાતી એકાંકીની પ્રસ્થાન-પરંપરાને પ્રથમ દશકામાં ઉમાશંકર જોશી અને જયંતિ દલાલે સુદઢ ભૂમિકાએ પહોંચાડી સ્થિર કરી આપી તે પછી આ છેલ્લા દોઢ દશકામાં આ લઘુનાટય-સ્વરૂપના રસપ્રદ ખેડાણની ભલે ટૂંકી અને પાતળી પરંતુ વ્યવસ્થિત થતી આવતી પ્રણાલી જાળવવા માટે સતત મથવામાં અને વિકાસ-વળાંક અર્થે નવો મરોડ કાઢવાની ઈંતેજારી દાખવવામાં ચુનીલાલ તથા શિવકુમારની જોડી બબ્બે સંગ્રહો દ્વારા જાણે આગેવાની મેળવી લે છે. માનવજીવનના સંઘર્ષમૂલક કે ચિત્તક્ષોભક ભાવોની સંવેદનપ્રચુર નાટયસામગ્રીની મર્મગામી અસરકારકતાની તથા ચિરસ્થાયી રસનિષ્પત્તિની આ નવોદિત નાટિકાકારોમાં અહીંતહીં ઊણપ નથી વર્તાતી એમ તો છેક નથી, પરંતુ

પ્રથમ એકાંકીસંગ્રહના પ્રકાશનમાં મડિયાથી વર્ષ મોડા પડેલા શિવકુમાર 'અનંત સાધના અને બીજાં નાટકો'ના બીજા સંગ્રહથી 'પપમાં જાણે તેમની સાથે થઈ સાહિત્યિકોનો 'આવકાર'* મેળવતા થાય છે. સ્પષ્ટત: રેડિયોનાટિકા તરીકે ઓળખાવાયેલી ત્રણ રચનાઓ પૈકી, સદ્-અસદ વ્યકિતત્વ-અંશોના વિચારપ્રેરક વિષય વિશેની સ્ટીવનસનની વિશ્વખ્યાત નવલિકા પરથી 'વિનિપાત' અને ધનલાલસાની પ્રચલિત પ્રસંગપૂરણી પરથી ગોઠવાયેલી યુકિતયુકત વસ્તુગૂંથણીની આર્થર કોનન ડોયલની વાર્તા પરથી 'ટીપકીદાર બંધ' એમ બે બિન-મૌલિક નાટિકા સાદ્યંત રસમયતા તેમ રહસ્યમયતા જાળવવામાં બહુધા સફળ રહી છે. આમાં ચિરવિરહિની રાધા-સ્વરૂપ પ્રેયસીની કરુણાંત પ્રણયકથાના 'અનંત સાધના'ને લક્ષમાં લઈએ તો, રેડિયોરૂપકની સંખ્યા અગાઉ કરતાં વધી અવશ્ય જણાશે. પરંતુ રેડિયોનાટક એટલે પીઠઝબકાર એવું સમીકરણ સ્વીકારાયું હોય એવી પણ છાપ પડવાની. જોકે નાટયબદ્ધ શ્લોકો-ભજનોના કાવ્યલક્ષી અર્થસંકેત દ્વારા ભકિતરસિક વિષય-વાતાવરણને ઉઠાવ મળ્યો હોવાથી સંપુષ્ટ સુશ્રાવ્ય એકમ તરીકે આ શીર્ષકદા રેડિયોરૂપક મોળું ઊતર્યું નથી.

બાકીની આઠ રચનાઓ પૈકી 'મધરાતે મહેમાન' જેવું રહસ્યમય શીર્ષક ધરાવતી રચના કદાચ તેમનું નમૂનેદાર એકાંકી ઠરશે અને તે, ઠાલી મહત્તાની મૃગતૃષ્ણામાં અટવાયેલા-ખોવાયેલા માનવમનના, સામાન્ય છતાં સ્નેહસભર જીવોના દાંપત્યની પ્રસન્નતા પરત્વેના વિષાદ–વેદનાના નવીન—નાટયરસિક વિષયએકમ બદલ તેમ સાયાસ લખાવટની છાંટ વિનાના કલમકૌશલ્ય બદલ. પ્રૌઢ વડીલવર્ગની રમતિયાળ શિશુ-માનસની વૃત્તિ-પ્રવૃત્તિ પરત્વેની સભાન-અસભાન બેદરકારી વિશેની પૂરક કૃતિઓ 'પિતા જાગ્યા ખરા!' તેમ જ 'મને મારો ને' કેવળ વિષયસામ્ય અંગે જ નહિ, પરંતુ અનાટય કથા-અંશ, વસ્તુતંતુનું અનૌત્સુકય અને શૈલી-પ્રયાસની કૃત્રિમતા નિમિત્તોની સામાન્યતા અંગે પણ સરખી ઊતરી કહેવાય. એ રીતે, ધનલોલુપ વર્તુળોની સ્વાર્થસાધક પ્રવૃત્તિથી વ્યકિતને વા સમાજને ભોગવવાનાં થતાં અનિષ્ટનો કલ્પિત ચિતાર આપવા મથતી ત્રણ નાટિકાઓ 'મુદ્દલ ગયું પણ વ્યાજ તો બચ્યું', 'જીવતાં ખંડેર' તથા 'બારી ઉઘાડી રહી ગઈ' એક જ વિષયવર્ગમાં ગોઠવી શકાશે. વળી, વસ્તુવિધાનની દષ્ટિએ પણ ત્રણેનો એકસાથ ઉલ્લેખ કરવાનું સુગમ-સહેતુક બનશે એટલા માટે કે, દુષ્કર-કૃત્રિમ એકાંકીવિધાન તથા વિકાસોપ-કારક પ્રયોગવિધાન વચ્ચેના તાત્ત્વિક તફાવત વિશે નવોદિત-ઉત્સાહી એકાંકીકારોને ચીમકી આપવાનો તથા એકાંકી-ઉચિત વિષયપસંદગી અને નિરૂપણશૈલી વિશે સાવધતા

---

*શ્રી. અ. મ. રાવળની એ નામની પ્રસ્તાવના.

જાળવવાની અગત્ય ઠસાવવાનો એ નિમિત્તે મોકો લઈ શકાશે. 'બારી ઉઘાડી રહી ગઈ' એ કદાચ આવી પ્રયોગ-આસક્તિ કે એકાંકી-ગ્રંથિનું લાક્ષણિક દૃષ્ટાંત ગણાય. એમાં, ભજવણીની અપેક્ષાએ દૃશ્યસજાવટ વા સંનિવેશની શક્યાશક્યતા કે સુકરતા—સાનુકૂળતાનો મુદ્દો તત્પૂરતો અપ્રસ્તુત ગણવા છતાં એટલું અવશ્ય નોંધી શકાશે કે એ કટાક્ષિકાની સામગ્રી માટે એકાંકીબંધનો આગ્રહ રાખ્યા વિના, એ ઘટના-પિંડનું વાર્તા-અવતરણ પ્રયોજ્યું હોત તો અર્થસાધકતા સાથે કલોચિતતા તેમ એકાંકીવિવેકનો યોગ જળવાત. વિદેશવાસ પછી પરત ફરતા યુવક માટે લગ્નબજારમાં જોવા મળતી 'પડાપડી' હાસ્ય-રસિકતા નિમિત્તે વૈવિધ્ય દાખવતી કહેવાય, પરંતુ હાસ્યોત્પાદક પરિસ્થિતિની એકવિધ નીરસતા તથા દુરાકૃષ્ટ કૃત્રિમતાને કારણે એકાંકી અંગેનો કલમ-શ્રમ રસનિષ્પત્તિ બાબત સફળ રહ્યો નહિ કહેવાય. ઉપલક નાવીન્ય-આગ્રહ કે કૌતુકપ્રેરિત શૈલી-પ્રયોગના સંભ્રમ વિના, સુખી સાંસારિક જીવનના અનુભવસુલભ વાતાવરણનાં પ્રસન્ન-વિનોદી પાત્રો-ચિત્રો અત્યંત સહજભાવે તેમ મનભર શૈલીમાં આલેખવા સાથે એ ગૃહસ્થી વ્યવહાર-વર્તન તેમ રુચિર ભાવ તથા ઉદ્‌ગારો વિશે ચિરસ્થાયી અસરકારકતા અને નાટ્યમયતાની તાજગી પ્રગટાવવામાં શિવકુમારની વિશિષ્ટ મનઃસ્થિતિ તથા સર્જકરુચિ અને કલમછટા મોજીલા સ્વરૂપમાં વ્યક્ત થતી આવે છે અને આવા પ્રસન્ન સંસારરંગોનું મનભર નિરૂપણ એ જ તેમની યશદા શૈલી-ખાસિયત, એ હકીકતનું પુનર્સમર્થન મળી રહે છે આ સંગ્રહ-સમાપનના શિરમોર એકાંકી 'ફોઈબા આવ્યાં' દ્વારા. હળવી તેમ સ્વાભાવિક લઢણની વાર્તાલાપ-છટા, ફોઈબા તથા ઈલા જેવા ચકોર-ચબરાક સ્વભાવના પાત્રાલેખ, જોવું-વાંચવું અને માણવું ગમે એવું ગમ્મતી-ગૃહસ્થી સંસારજીવન અને સાદ્યંત ઉપયુક્ત થયેલી સંસ્કારી અભિનયક્ષમતા જેવી એકાંકી-ખૂબીને કારણે પ્રથમ સંગ્રહના 'પ્રસન્ન દાંપત્ય'ની આ જોડકી કૃતિ શિવકુમારને મળનારી નામનાના અધઝાઝેરા યશ-હિસ્સા માટે મુખ્ય અધિકારી ઠરવાની.

ગુજરાતી એકાંકીની પ્રસ્થાન-પરંપરાને પ્રથમ દશકામાં ઉમાશંકર જોશી અને જયંતિ દલાલે સુદૃઢ ભૂમિકાએ પહોંચાડી સ્થિર કરી આપી તે પછી આ છેલ્લા દોઢ દશકામાં આ લઘુનાટ્ય-સ્વરૂપના રસપ્રદ ખેડાણની ભલે ટૂંકી અને પાતળી પરંતુ વ્યવસ્થિત થતી આવતી પ્રણાલી જાળવવા માટે સતત મથવામાં અને વિકાસ-વળાંક અર્થે નવો મરોડ કાઢવાની ઈંતેજારી દાખવવામાં ચુનીલાલ તથા શિવકુમારની જોડી બબ્બે સંગ્રહો દ્વારા જાણે આગેવાની મેળવી લે છે. માનવજીવનના સંઘર્ષમૂલક કે ચિત્તક્ષોભક ભાવોની સંવેદનપ્રચુર નાટ્યસામગ્રીની મર્મગામી અસરકારકતાની તથા ચિરસ્થાયી રસનિષ્પત્તિની આ નવોદિત નાટિકાકારોમાં અહીંતહીં ઊણપ નથી વર્તાતી એમ તો છેક નથી, પરંતુ

આ તાત્ત્વિક ખોટ વિકાસબાધા બની સાલતી નથી એટલા માટે કે, નિરીક્ષણ, કલ્પકતા, વિચારતાજગી, નાટ્યમયતા અને કલમકસબ જેવી સર્જનાત્મક ખૂબીઓના સહયોગ વા સંયોજન દ્વારા પોતપોતાની નાટિકાઓ બહુધા સુવાચ્ય-સુશ્રાવ્ય કે સાભિનય બનાવી શકવાની બંને સાહિત્યશોખીન ઉત્સાહી પાસે નોખીનોખી શૈલી-હથોટી લગભગ કેળવાઈ આવી જણાય છે. વ્યાપક રીતે એમ કહી શકાય કે ચુનીલાલ તે સ્વસ્થચિત્ત સાહિત્યકાર અને કૌતુકરાગી રચનાકાર તે શિવકુમાર. મડિયા મુખ્યત્વે નિશ્ચિત તેમ દઢ થયેલા એકાંકીબંધને વળગી રહી લગભગ એક જ આકારને નિષ્ઠાભાવે ઘૂંટતા રહેવામાં તૃપ્તિ અનુભવતા જણાય છે, જ્યારે શિવકુમાર એકાંકીવિધાન વિશે સતત અખતરા કરતા રહેવામાં મોજ અનુભવતા લાગે છે. શૈલીકારના એકાંકી-એકમ વિશે સ્થિતિસ્થાપકતા અને પ્રયોગકારની એકાંકી-આકૃતિ વિશે સ્વરૂપ-ફેરફારી જોવા મળ્યા કરે છે તે મૂળે આ કારણસર. જોકે, એકેય એકાંકીરીતિમાં અતિ-અર્વાચીન વા સિદ્ધિમૂલક અને વ્યક્તિત્વ-દ્યોતક વિકાસ-ઉન્મેષ વ્યકત થયાનું નોંધવા નહિ મળે. વળી, હાથવગી સામગ્રીને એકવડા એકાંકીકાઠામાં બંધબેસાડતી વેળા ઓછીવત્તી મુશ્કેલી-મર્યાદા બંને નાટ્યશોખીનોને નડતી આવી દેખાશે. મડિયા એકાંકીવિધાનમાં ઘણી વાર ચમ-કૃતિ પ્રયોજવા વિશે વિશેષ ઉત્સુક જણાતા હોય છે અને તેમની એકાંકી-માંડણીમાં નાટ્યોપકારક સંઘર્ષ મુખ્યત્વે પરિસ્થિતિનિર્ભર હોવાનો. શિવકુમારના નાટિકા-નિયોજનમાં સંઘર્ષમૂલકતા ઘણું ખરું પાત્રના મનોમંથન અનુસાર ઉપસાવાય છે એ ખરું, પરંતુ તેમના એકાંકીઆકારમાં સામગ્રી—સ્વરૂપ વિશેની કેટલીક અસંગતિ ટાળવા પ્રયોગખોરીનો આશરો લેવાયો હોવાની છાપ ઊપસ્યા વિના પણ નહિ રહે. એટલે, શહેરી પાત્ર-પ્રસંગનાં મડિયાનાં એકાંકીઓમાં કયાંક નાટકી અંશો, તો કયાંક વાચાળતાનો પગપેસારો થઈ આવ્યો છે, જ્યારે શિવકુમારની લખાવટમાં કયારેક વાર્તાકાર એકાંકીનું ચોકઠું ગોઠવતો હોય એવી, તો કયારેક કેવળ યત્નપૂર્વક એકાંકી-દેહ મઠારાતો હોય એવી પણ અભ્યાસ-છાપ ઝિલાતી આવે છે. શિવકુમારની સરખામણીમાં મડિયાએ ઈતિહાસ-પુરાણ તથા સમાજજીવન એમ વિષય-ક્ષેત્રનું વૈવિધ્ય દાખવ્યું ખરું, પરંતુ તેમની કસબ-સિદ્ધિ જોવા મળવાની સોરઠી જીવનની નાટિકાઓમાં. એ તળ ગ્રામીણ સમાજની રચનાઓમાં નાટ્યતત્ત્વપોષક માનવભાવો અને ઘટનાતત્ત્વને કરકસરિયા-સુઘડ કસબ તથા જીવંત-સ્વાભાવિક લોકબોલીના કલોચિત સાયુજ્ય અને એકાંકીવિવેક વડે સુડોળ આકૃતિ વિશે ઉતારતા રહેવામાં મડિયાને ઉમાશંકરની એકાંકી-શૈલીનું સ્મરણ કરાવતી, પ્રશંસનીય સફળતા મળી કહેવાય. એ રીતે તેમણે ગંભીર-ગ્રામીણ તથા બહુધા સુઘડ એકાંકીની પરંપરા અવરોહ વગર આગળ ધપાવી આપી. પરંતુ, આ પૂર્વે ઉમરવાડિયાની સરખામણીમાં યશવંત પંડયાને અને ઉમાશંકરની સરખામણીમાં જ્યોતિ દલાલને અભિનયશોખ, રંગભૂમિ-અનુભવ વા

તખતાદૃષ્ટિ અંગે સાંપડેલાં લાભ-સરસાઈ મડિયાની સરખામણીમાં શિવકુમારને વિશેષ સુલભ થયાં જણાશે. કેમ જાણે જયંતિ દલાલની એકાંકી-રીતિના અનુસંધાનમાં, બેવડા તખતાની અને પીઠઝબકારની અખતરાખોરી અજમાવવામાં અને સાંકડા—એકવડા એકાંકીફલકમાં પ્રયોગલક્ષિતાની શકયતા દર્શાવવામાં તેમ ચકાસવામાં તેઓ વિશેષ ઉત્સુક જણાય છે તેનું મુખ્ય નિમિત્ત રંગભૂમિ-રેડિયોની આવી સહિયારી પ્રેરણા. આવો તફાવત વ્યકિતત્વલક્ષી ખાસિયતો ગણી અપ્રસ્તુત રાખીએ તો, એકાંકી નાટયલેખનના કેટલાંક ગુણ-લક્ષણ અંગે બંનેની કલમ એકસરખી ઊતરી જણાવાની. અનુભવસુગમ વા આકર્ષક પાત્રાલેખ, ચમકદાર કે સુરેખ ચિત્રણ, રસપૂર્ણ છતાં ઔચિત્યયુકત પ્રસંગ-નિરૂપણ, સફાઈબંધ-લક્ષ્યવેધી વાર્તાલાપકળા, એકાંકીવિષયની વૈવિધ્ય જાળવતી રસ-માવજત, આદર્શ વા વાસ્તવ વિશે પક્ષપાત કે પૂર્વગ્રહ વિનાનું સર્જક માનસ અને સાહિત્યનિષ્ઠા જેવી વિશેષતાઓ નિમિત્તે આ બેવડી એકાંકી-કારકિર્દી દ્વારા, જોશી-દલાલ અંગે આ પૂર્વે જેમ પહેલું તેમમડિયા-જોશી અંગે ગુજરાતી એકાંકીનું બીજું સોપાન નોંધાયું કહેવાય. ગુજરાતી એકાંકીના ખેડાણમાં હવે પછી નવીન કૌતુકપ્રિયોને તેમના નાટયફાલમાંથી પ્રોત્સાહન કે માર્ગદર્શન કે બંને મળી રહેશે તો ઘણે ભાગે તેમના કલમશ્રમની સાર્થકતા જળવાઈ રહેવાની.

વ્યાપક એકાંકીલેખનના સમયગાળામાં ઉત્સાહપૂર્વક અને એકલે હાથે સંખ્યાબંધ એકાંકીઓનો ફાલ ઉતારનાર કલમ તરીકે ધનસુખલાલ મહેતાનો નામોલ્લેખ થઈ શકે. કાર્યઅભાવ તથા શબ્દચાતુર્ય વિશે અટવાતી બહુસંખ્ય રચનાઓની સરખામણીમાં તેમની નાટિકાઓને અભિનયસુલભતા વા તખતાનુકૂળતાનો અહીંતહીં-ઓછોવત્તો લાભ મળવા લાગ્યો એ આ રંગભૂમિ-ચાહકના એકાંકી-પરિશ્રમની વિગત-વિશેષ ગણાય કદાચ. તેમનાં નાટકો* જેમ તેમની ૫૬ જેટલી નાટિકાઓ પૈકી ઘણી, ઘણી વાર ઘણે સ્થળે ભજવાતી રહી તે મુખ્યત્વે આ કારણે. લાંબાં અને લઘુ નાટકોના લેખન અંગે બીજું સામ્ય જડી આવે છે તે મૌલિકતાની ઊણપનું. પાંચ ડઝન જેટલાં એકાંકીઓના ચાર સંગ્રહો પૈકી ‘પ્રેમનું પરિણામ’માં બારમાંથી ચાર, ‘રંગોત્સવ’ (૧૯૫૭) માં ચૌદમાંથી પાંચ, ‘રંગમાધુરી’ (૧૯૫૮)માં તેરમાંથી અગિયાર અને ‘રસરંજન’ (૧૯૫૯) માં સત્તરમાંથી આઠ એમ અડધોઅડધ નાટિકાઓ રૂપાંતર-વર્ગની હોઈ બિનમૌલિક ગણાય. પરંતુ મૌલિક હો કે રૂપાંતરિત, કેવળ સાહિત્યિક વા શુદ્ધ સર્જનાત્મક ધોરણે તપાસતાં, એકાંકીવિધાનની આકૃતિક તેમ અંતર્ગત શૈલી-ખૂબીની દૃષ્ટિએ તેમના એકાંકી-ફાલમાં કદની અપેક્ષાએ કૌવત ઘણું ઓછું પ્રગટયું જણાવવાનું. ‘પ્રેમનું પરિણામ’નો એક પ્રથમ સંગ્રહ છઠ્ઠા દશકાના આરંભે

---

*તેમનાં અનેકાંકીઓના ઉલ્લેખ માટે જુઓ પૃ: ૩૭૮-૩૮૧.

આ તાત્ત્વિક ખોટ વિકાસબાધા બની સાલતી નથી એટલા માટે કે, નિરીક્ષણ, કલ્પકતા, વિચારતાજગી, નાટ્યમયતા અને કલમકસબ જેવી સર્જનાત્મક ખૂબીઓના સહયોગ વા સંયોજન દ્વારા પોતપોતાની નાટિકાઓ બહુધા સુવાચ્ય-સુશ્રાવ્ય કે સાભિનય બનાવી શકવાની બંને સાહિત્યશોખીન ઉત્સાહી પાસે નોખીનોખી શૈલી-હથોટી લગભગ કેળવાઈ આવી જણાય છે. વ્યાપક રીતે એમ કહી શકાય કે ચુનીલાલ તે સ્વસ્થચિત્ત સાહિત્યકાર અને કૌતુકરાગી રચનાકાર તે શિવકુમાર. મડિયા મુખ્યત્વે નિશ્ચિત તેમ દઢ થયેલા એકાંકીબંધને વળગી રહી લગભગ એક જ આકારને નિષ્ઠાભાવે ઘૂંટતા રહેવામાં તૃપ્તિ અનુભવતા જણાય છે, જ્યારે શિવકુમાર એકાંકીવિધાન વિશે સતત અખતરા કરતા રહેવામાં મોજ અનુભવતા લાગે છે. શૈલીકારના એકાંકી-એકમ વિશે સ્થિતિસ્થાપકતા અને પ્રયોગકારની એકાંકી-આકૃતિ વિશે સ્વરૂપ-ફેરફારી જોવા મળ્યા કરે છે તે મૂળે આ કારણસર. જોકે, એકેય એકાંકીરીતિમાં અતિ-અર્વાચીન વા સિદ્ધિમૂલક અને વ્યક્તિત્વ-દ્યોતક વિકાસ-ઉન્મેષ વ્યક્ત થયાનું નોંધવા નહિ મળે. વળી, હાથવગી સામગ્રીને એકવડા એકાંકીકાઠામાં બંધબેસાડતી વેળા ઓછીવત્તી મુશ્કેલી-મર્યાદા બંને નાટ્યશોખીનોને નડતી આવી દેખાશે. મડિયા એકાંકીવિધાનમાં ઘણી વાર ચમ-કૃતિ પ્રયોજવા વિશે વિશેષ ઉત્સુક જણાતા હોય છે અને તેમની એકાંકી-માંડણીમાં નાટ્યોપકારક સંઘર્ષ મુખ્યત્વે પરિસ્થિતિનિર્ભર હોવાનો. શિવકુમારના નાટિકા-નિયોજનમાં સંઘર્ષમૂલકતા ઘણુંખરું પાત્રના મનોમંથન અનુસાર ઉપસાવાય છે એ ખરું, પરંતુ તેમના એકાંકીઆકારમાં સામગ્રી—સ્વરૂપ વિશેની કેટલીક અસંગતિ ટાળવા પ્રયોગખોરીનો આશરો લેવાયો હોવાની છાપ ઊપસ્યા વિના પણ નહિ રહે. એટલે, શહેરી પાત્ર-પ્રસંગનાં મડિયાનાં એકાંકીઓમાં ક્યાંક નાટકી અંશો, તો ક્યાંક વાચાળતાનો પગપેસારો થઈ આવ્યો છે; જ્યારે શિવકુમારની લખાવટમાં ક્યારેક વાર્તાકાર એકાંકીનું ચોકઠું ગોઠવતો હોય એવી, તો ક્યારેક કેવળ પ્રયત્નપૂર્વક એકાંકી-દેહ મઠારાતો હોય એવી પણ અભ્યાસ-છાપ ઝિલાતી આવે છે. શિવકુમારની સરખામણીમાં મડિયાએ ઈતિહાસ-પુરાણ તથા સમાજજીવન એમ વિષય-ક્ષેત્રનું વૈવિધ્ય દાખવ્યું ખરું, પરંતુ તેમની કસબ-સિદ્ધિ જોવા મળવાની સોરઠી જીવનની નાટિકાઓમાં. એ તળ ગ્રામીણ સમાજની રચનાઓમાં નાટ્યતત્ત્વપોષક માનવભાવો અને ઘટનાતત્ત્વને કરકસરિયા-સુઘડ કસબ તથા જીવંત-સ્વાભાવિક લોકબોલીના ઉચિત સાયુજ્ય અને એકાંકીવિવેક વડે સુડોળ આકૃતિ વિશે ઉતારતા રહેવામાં મડિયાને ઉમાશંકરની એકાંકી-શૈલીનું સ્મરણ કરાવતી, પ્રશંસનીય સફળતા મળી કહેવાય. એ રીતે તેમણે ગંભીર-ગ્રામીણ તથા બહુધા સુઘડ એકાંકીની પરંપરા અવરોધ વગર આગળ ધપાવી આપી. પરંતુ, આ પૂર્વે ઉમરવાડિયાની સરખામણીમાં યશવંત પંડયાને અને ઉમાશંકરની સરખામણીમાં જ્યોતિ દલાલને અભિનયશોખ, રંગભૂમિ-અનુભવ વા

તખતાદૃષ્ટિ અંગે સાંપડેલાં લાભ-સરસાઈ મડિયાની સરખામણીમાં શિવકુમારને વિશેષ સુલભ થયાં જણાશે. કેમ જાણે જયંતિ દલાલની એકાંકી-રીતિના અનુસંધાનમાં, બેવડા તખતાની અને પીઠઝબકારની અખતરાખોરી અજમાવવામાં અને સાંકડા–એકવડા એકાંકીફલકમાં પ્રયોગલક્ષિતાની શક્યતા દર્શાવવામાં તેમ ચકાસવામાં તેઓ વિશેષ ઉત્સુક જણાય છે તેનું મુખ્ય નિમિત્ત રંગભૂમિ-રેડિયોની આવી સહિયારી પ્રેરણા. આવો તફાવત વ્યક્તિત્વલક્ષી ખાસિયતો ગણી અપ્રસ્તુત રાખીએ તો, એકાંકી નાટ્યલેખનના કેટલાંક ગુણ-લક્ષણ અંગે બંનેની કલમ એકસરખી ઊતરી જણાવાની. અનુભવસુગમ વા આકર્ષક પાત્રાલેખ, ચમકદાર કે સુરેખ ચિત્રણ, રસપૂર્ણ છતાં ઔચિત્યયુક્ત પ્રસંગ-નિરૂપણ, સફાઈબંધ-લક્ષ્યવેધી વાર્તાલાપકળા, એકાંકીવિષયની વૈવિધ્ય જાળવતી રસ-માવજત, આદર્શ વા વાસ્તવ વિશે પક્ષપાત કે પૂર્વગ્રહ વિનાનું સર્જક માનસ અને સાહિત્યનિષ્ઠા જેવી વિશેષતાઓ નિમિત્તે આ બેવડી એકાંકી-કારકિર્દી દ્વારા, જોશી-દલાલ અંગે આ પૂર્વે જેમ પહેલું તેમ મડિયા-જોશી અંગે ગુજરાતી એકાંકીનું બીજું સોપાન નોંધાયું કહેવાય. ગુજરાતી એકાંકીના ખેડાણમાં હવે પછી નવીન કૌતુકપ્રિયોને તેમના નાટ્યફાલમાંથી પ્રોત્સાહન કે માર્ગદર્શન કે બંને મળી રહેશે તો ઘણે ભાગે તેમના કલમશ્રમની સાર્થકતા જળવાઈ રહેવાની.

વ્યાપક એકાંકીલેખનના સમયગાળામાં ઉત્સાહપૂર્વક અને એકલે હાથે સંખ્યાબંધ એકાંકીઓનો ફાલ ઉતારનાર કલમ તરીકે ધનસુખલાલ મહેતાનો નામોલ્લેખ થઈ શકે. કાર્યઅભાવ તથા શબ્દચાતુર્ય વિશે અટવાતી બહુસંખ્ય રચનાઓની સરખામણીમાં તેમની નાટિકાઓને અભિનયસુલભતા વા તખતાનુકૂળતાનો અહીંતહીં-ઓછોવત્તો લાભ મળવા લાગ્યો એ આ રંગભૂમિ-ચાહકના એકાંકી-પરિશ્રમની વિગત-વિશેષ ગણાય કદાચ. તેમનાં નાટકો* જેમ તેમની ૫૬ જેટલી નાટિકાઓ પૈકી ઘણી, ઘણી વાર ઘણે સ્થળે ભજવાતી રહી તે મુખ્યત્વે આ કારણે. લાંબાં અને લઘુ નાટકોના લેખન અંગે બીજું સામ્ય જડી આવે છે તે મૌલિકતાની ઊણપનું. પાંચ ડઝન જેટલાં એકાંકીઓના ચાર સંગ્રહો પૈકી 'પ્રેમનું પરિણામ' માં બારમાંથી ચાર, 'રંગોત્સવ' (૧૯૫૭) માં ચૌદમાંથી પાંચ, 'રંગમાધુરી' (૧૯૫૮)માં તેરમાંથી અગિયાર અને 'રસરંજન' (૧૯૫૯) માં સત્તરમાંથી આઠ એમ અડધોઅડધ નાટિકાઓ રૂપાંતર-વર્ગની હોઈ બિનમૌલિક ગણાય. પરંતુ મૌલિક હો કે રૂપાંતરિત, કેવળ સાહિત્યિક વા શુદ્ધ સર્જનાત્મક ધોરણે તપાસતાં, એકાંકીવિધાનની આકૃતિક તેમ અંતર્ગત શૈલી-ખૂબીની દૃષ્ટિએ તેમના એકાંકી-ફાલમાં કદની અપેક્ષાએ કૌવત ઘણું ઓછું પ્રગટ્યું જણાવવાનું. 'પ્રેમનું પરિણામ' નો એક પ્રથમ સંગ્રહ છઠ્ઠા દશકાના આરંભે

---

*તેમનાં અનેકાંકીઓના ઉલ્લેખ માટે જુઓ પૃ: ૩૭૮-૩૮૧.

પ્રગટ થયા બાદ તેમનાં અન્ય એકાંકીઓ દશકાના ઉત્તરાર્ધ-ભાગમાં સંગ્રહ-સુલભ થયાં જણાશે, પરંતુ તેમના એકાંકી-પરિશ્રમ નિમિત્તે પણ, કલમપ્રવૃત્તિ તથા રંગભૂમિ-પ્રવૃત્તિ વચ્ચે લગભગ આરંભથી સતત-સક્રિય સહયોગ જાળવવાની તેમની કારકિર્દીની વિશિષ્ટ કામગીરી અવશ્ય પાર પડી કહેવાય. શું નાટકો દ્વારા કે શું નાટિકા દ્વારા, તેમની રચનાઓનાં સ્વરૂપ—શૈલી વિશે નિર્ણાયક સોપાનનો વિકાસક્રમ સધાયો જોવા નહિ મળે એ ખરું; તેમ છતાં દશકા ઉપરાંતની તેમની લેખનપ્રવૃત્તિમાં નવી અભિનય-પ્રવૃતિનાં મહત્ત્વનાં સગડ મળતાં રહેતાં હોઈ, બિનધંધાદારી રંગભૂમિનો ઉત્સુક અભ્યાસી ધનસુખલાલની કારકિર્દીને ઇતિહાસ-અગત્ય અવશ્ય આપવાનો.

ગુજરાતીમાં ઉત્તરોત્તર દઢ પરંપરા બાંધતો એકાંકીપ્રકાર, '૨૫થી '૪૦ કરતાં '૪૦થી '૫૫ના બીજા દોઢ દશકા દરમિયાન વિશેષ ઉત્કટતાપૂર્વક અને વ્યાપક રીતે તથા મુખ્યત્વે રંગભૂમિ તેમ રેડિયોની આવશ્યકતાને અનુલક્ષીને ખેડાતો રહે છે તેનો સાંપ્રત ચિતાર મેળવવા, અહીંતહીં અમુકતમુક નવા ઉન્મેષ દાખવતી હળવીગંભીર કલમો પેટે ગુલાબદાસ બ્રોકર[1], ગુણવંતરાય આચાર્ય[2], ફિરોઝ આંટિયા[3], અનંત આચાર્ય[4], જશવંત ઠાકર[5], સુરેશ ગાંધી[6], ચીનુભાઈ પટવા[7], મધુકર રાંદેરિયા[8], પ્રબોધ જોશી[9] પ્રાગજી ડોસા,[10] દુર્ગેશ શુક્લ[11] જેવા એકાંકીકારો-નાટિકાકારોના પ્રયાસો લક્ષમાં લેવાના થશે. આ અને આવા સાંપ્રત નિકટવર્તી નાટ્યલેખનના પુરુષાર્થની ફલશ્રુતિ વિશે કયાસ મેળવવાની ચેષ્ટા કદાચ ઘણી વહેલી ગણાય. પરંતુ, ઉત્સાહભેર લખતા થયેલા આ નાટિકા-ઉપાસકોના ઊલટભર્યા તેમ ઊગતભર્યા પ્રયાસો દ્વારા એથીય વિશેષ ઉત્સાહી અભિનયપ્રવૃત્તિ અને એમ સમગ્ર અવેતન રંગભૂમિ-ચળવળને, કદાચ જરૂરિયાત કરતાં પણ વિશેષ પીઠબળ સાંપડતું રહ્યું એ, અને ગદ્યના તેમ લઘુનાટ્યના આ જેટલા આકર્ષક તેટલા દુઃસાધ્ય મનાયેલા સ્વરૂપ-વિશેષનાં આકૃતિક સૌષ્ઠવ તથા સુશ્લિષ્ટ વિધાન વિશેની લગભગ કાયમી જેવી ફરિયાદનો તત્કાલ નિકાલ થયો જણાતો નથી એ, એમ અકેકી ખૂબી-ખામીના સંયુક્ત પરિણામનું હાલ પૂરતું ટાંચણ કરી રાખી શકાય. અલબત્ત, સામયિકોમાં ઠેરઠેર અટવાતી અથવા ક્યારેક ઠાલા સંતોષ પેટે સંગ્રહસ્થ થઈ સાહિત્યક્ષેત્રને જાણે ભારે મારતી અથવા આ

ઉલ્લેખનીય: ૧. 'જ્વલંત અગ્નિ'; ૨. 'અખોવન'; ૩. 'છ નાટકો'; ૪. 'અબીલ-ગુલાલ'; ૫. 'નાટ્યસંગ્રહ'; ૬. 'વૌઠાનો મેળો'; ૭. 'શકુંતલાનું ભૂત'; ૮. 'વતેસર'; ૯. 'માફ કરજો ! આ નાટક નહિ ભજવાય'; ૧૦. 'ચરણરજ'; (જુઓ પૃ.૩૮૧-૮૨) ૧૧. 'ઉત્સવિકા'.

કે તે શ્રોતાવર્ગના કાર્યક્રમનું સમયપત્રક પૂરવા—પાળવા પ્રસંગોપાત્ત શબ્દસ્થ થયેલી અને પછી 'એકાંકી' કે 'રેડિયોરૂપક'ના રૂઢ પણ બનાવટી સિક્કા લેખે સાહિત્ય વ્યવહારમાં ચલણી થવા મથતી, મૂળે તો કેવળ પ્રસંગનિરૂપણ કે સંવાદલેખન વિધિ રચની બહુસંખ્ય રચનાઓ, એકાંકીવિકાસના નિરપેક્ષ ધોરણે સાવ આજે નપાસાર વા હવે પછી, પણ નિરર્થક ઠરવાની એટલું નક્કી. 'શ્રેષ્ઠ', 'પ્રિય', 'ચાલેય', 'તખ્તાનુકૂળ' કે કેવળ પર્યાયનામી 'એક-અંકી' એવા સ્વકીય ધોરણે નાટિકાના સંગ્રહ પ્રગટ કરવાનું વલણ પણ દૃષ્ટિગોચર થતું આવે છે—એની સાર્થકતા હોય તો એટલી કે એકાંકી વિષે વરસતાં આવતાં નવોદિતોના વહાલનાં વળણ આવા માર્ગદર્શન તથા અભ્યાસ દ્વારા અટકે ભલે નહિ, પણ વ્યવસ્થિત તો થતાં આવે ! આમેય, ઉમાશંકર જોશી, જયંતિ દલાલ તથા ચુનીલાલ મડિયા જેવા સફળ એકાંકીકારોના એ વિશિષ્ટ નાટ્યસ્વરૂપ વિષેના વિચારોની સામગ્રી સુલભ થયેલી છે; નવોદિતોમાં નંદકુમાર પાઠકે પણ આ નવાગંતુક-ના પરિચય પેટે ઇતિહાસ-અભ્યાસનું ભેગું પુસ્તક તાત્કાલિક હાથવગું કરી આપ્યું છે-પણ આ કસબસિદ્ધ અને ગદ્યશ્રેષ્ઠ લઘુનાટ્ય વિષે, કેટલીક પાયાની સર્જનાત્મક ખૂબીઓ તથા પરિશીલનનો પરિશ્રમ અને વિવેકી ચીવટ કે જાગૃકતા જ સર્વોપરી આગત્યનાં ગણાય.



વીસ

અભિનયલક્ષી નાટ્યલેખન

ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યના ઇતિહાસના અવલોકન વેળા વીસમી સદીનો '૨૦થી '30નો ત્રીજો દશકો તેમાં આવિષ્કાર પામેલા બહુવિધ નાટ્યોન્મેષો બદલ વિશિષ્ટ તેમ મહત્ત્વનો સમયગાળો ઠરવાનો. શાળોપયોગી સંવાદ-સાહિત્ય, અભિનયસુલભ બાળનાટકો, બટુભાઈની અર્થગર્ભ અને યશવંત પંડ્યાની હળવી-અભિનેય લઘુનાટિકાઓ, વ્યવસાયી શૈલી-વિશેષતાઓ અપનાવતી ર. વ. દેસાઈની ત્રિઅંકી કદની નાટ્યપ્રચુર—નાટકી રચનાઓ, શ્રીધરાણી, ઉમાશંકર, ઇન્દુલાલ ગાંધી તથા દુર્ગેશ શુકલ જેવી કવિ-કલમની નિરનિરાળી માવજત પામેલાં એક-અંકી, મુનશીનાં સમાજજીવનનાં હાસ્યરસિક નાટકો તથા ચન્દ્રવદન મહેતાનાં ગંભીર વાસ્તવલક્ષી નાટકો (આમાં વૈવિધ્ય બદલ નાનાલાલનાં ભાવપ્રધાન નાટકોનો પણ ઉલ્લેખ થઈ શકે) દ્વારા ગુજરાતી નાટક જાણે આ એક દશકા દરમિયાન જ પોતાનું શક્ય તમામ રૂપવૈવિધ્ય દાખવવા તત્પર બને છે. સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્ર તથા સાહિત્યના પ્રભાવ વિશે તેમ જ શૈલી-અનુસરણ અંગે સ્પષ્ટ અને સવિશેષ ઓટ વર્તાતી આવે છે એ પણ એક સહવર્તી ઘટના ગણાય. એટલે, દશ્યક્ષમતા, વાસ્તવલક્ષિતા, હાસ્યપ્રચુરતા, ગદ્યમયતા તથા લાઘવ તેમ સુગ્રથિતતા જેવાં નવાં આંતરબાહ્ય લક્ષણો દ્વારા ગુજરાતી નાટક સાંગોપાંગ પાશ્ચાત્ય સંસ્કારો કેળવી-સ્વીકારી અર્વાચીન તેમ અભિનેયાર્થ વ્યક્તિત્વ-છટા દાખવતું થાય છે એમ જ. કાયાપલટની આવી નિર્ણાયક પ્રક્રિયા અંગે નાટ્યલેખનના વિગત-સંદર્ભ ઉપરાંત, 'આકાશવાણી'ના પ્રસારણ તથા બહુધા અવેતન અભિનયપ્રવૃત્તિના પ્રસાર વિશેની કેટલીક નવી પ્રાપ્ત થતી પરિસ્થિતિનો પણ વિચાર કરવાનો થશે.

૧૯૦૯માં ભરાયેલી ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદમાં વ્યવસાયી રંગભૂમિ સાથે સંકળાયેલા નૃસિંહ ભગવાન વિભાકર રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ વિશે વ્યાપેલા સડા અંગે સાહિત્યિક વર્તુળોનો મત કેળવવા એ બદી વિશે અવાજ ઉઠાવે છે. ૧૯૨૦ સુધીમાં રજૂઆતની અતિરંજકતાના અને વ્યવસાયી વર્ચસના દ્વિવિધ અનિષ્ટથી આ રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ દોદળી અને નિષ્પ્રાણ થતી આવે છે. પુરુષ નટોના સ્ત્રી-પાત્રોના અભિનયનું આ ભજવણીનું વિલક્ષણ આકર્ષણ ચલચિત્રોના આગમન પછી બેહૂદું લાગતું થાય છે અને અકૃત્રિમ તેમ સ્વાભાવિક અભિનય વિશે અભિરુચિ પ્રગટવા લાગે છે. શિક્ષણ-સાહિત્યના સંસ્કારોની પ્રેરણા-અસર પણ આમાં ઉત્તરોત્તર પ્રત્યક્ષ રીતે વર્તાતી રહી હોવી જોઈએ. પરંતુ સંક્રાંતિના વહેણ-પલટા અંગે એવી એકલદોકલ પરિસ્થિતિ બહુ અસરકારક ભાગ્યે બને. એટલે, ઈતર વ્યાપક નિમિત્ત લક્ષમાં લેવાનાં રહે ખરાં. રાજકીય જાગૃતિ દ્વારા મુખ્યત્વે

સભ્ય-શિક્ષિત માનસ વિશે સાંસ્કૃતિક સભાનતા તેમ જ પ્રજાકીય ગૌરવ સતેજ થવાથી જાહેરમાં કામ કરવાની આવશ્યકતા તેમ ઊલટ વધે છે. વળી, જાહેર તથા સંઘપ્રવૃત્તિ અંગે નવાં ક્ષેત્ર અને નવેસવી મોકળાશ મળતી થઈ તે માટે ઉદ્યોગીકરણ, શહેરીકરણ, સહશિક્ષણ, રાજકીય ચળવળ, વાહન-વ્યવહારની સુવિધા તથા પાશ્ચાત્ય રહેણીકરણી, જાહેરજીવન અને વિચારવલણની નવી જાણવા મળેલી—પ્રત્યક્ષ જોવા મળેલી ખાસિયતોનાં આકર્ષણ-અનુસરણ પણ ઓછાવત્તાં નિર્ણાયક, છતાં નવાં નિમિત્ત કહેવાય. વિદ્યાપીઠની ઉચ્ચ કેળવણી તથા અભ્યાસવૃત્તિના સાહિત્યસંપર્કથી નવી ઉમંગી પેઢીનો નાટ્યવિવેક કેળવાતો આવે છે એ પણ, ભલે સ્વાભાવિક છતાં સૂચક તેમ રુચિનિર્દેશક વલણ ગણાય. આ સાથે, શિક્ષિત અને શ્રીમંત વર્ગમાં કલારસિકતા સભ્યતાનું વ્યાવર્તક લક્ષણ ઠરવા લાગે છે એ કદાચ આ પ્રક્રિયાનું ગૌણ ચિહ્ન ખરું. મુંબઈ જેવા પચરંગી શહેરમાં અવારનવાર આવી ચઢતા વક્તૃત્વનિપુણાત અભિનેતાવર્ગની મોહક અદાકારી અને અંગ્રેજી નાટક કંપનીની પ્રવૃત્તિથી નવલોહિયા યુવાનવર્ગને અભિનયનું આકર્ષક ક્ષેત્ર સર કરવાનો પોરસ ચઢે છે જાણે. આમાં, કલાદૃષ્ટિ, કાબેલિયત તથા સાધનસામગ્રી વગેરેની સંપન્નતાનાં અને સંઘભાવનાનાં ઇતર પૂરક તત્ત્વો છૂટકછૂટક બેળેબેળે આવી મળે છે—અને કદાચ એનો આદર્શ સ્વરૂપમાં કે પૂરતા પ્રમાણમાં તો નહિ જ, પરંતુ એથી અભિનયપ્રવૃત્તિના સંચલન અંગે તાત્કાલિક ચાલકબળ અવશ્ય મળી રહ્યું કહેવાય. વ્યવસાયી રંગભૂમિની અવનતિ નિશ્ચિત જણાતી હતી એ અરસામાં વડોદરા જેવાં જૂજ આગળ પડતાં શહેરોમાં ઉત્સુક-ઉત્સાહી ભણેલા યુવકો, ધંધાદારીથી સ્વતંત્ર રીતે પણ ઘણે ભાગે એ રૂઢ રીતભાત મુજબ જ, અભિનયશોખ સંતોષવા નિમિત્તે નાટકો ભજવતા થયા હતા; એ રીતે નાટકો લખવા-લખાવવાનું શિક્ષિત લેખકોને નવું પ્રેરણા-કારણ મળ્યું એ વધારામાં. આ અસ્તવ્યસ્ત-અનિયમિત ઉમળકામાં વ્યવસાયી રંગભૂમિ સામેની જેહાદ કે કલાશોખીન રંગભૂમિના નિર્માણ અર્થેની ઉત્કટતા વા સભાનતા વ્યક્ત થયેલી ન જોવા મળે એ કેવળ સ્વાભાવિક ગણવાનું રહેશે, પરંતુ ઐતિહાસિક મહત્ત્વનો આવો દ્વિવિધ સંકલ્પ એક જ ઉત્સાહી નાટ્યશોખીનની કારકિર્દીમાં અનન્ય રીતે વ્યક્ત થયો જોવા મળે એ હકીકત અસ્વાભાવિક પણ ઠરી શકશે. સંક્રમક સમયગાળાના પ્રસ્તુત દશકાના બહુવિધ નાટ્યરંગોમાં આ રસપ્રદ ઘટના હકીકત-વિશેષ બની શકે કદાચ.

૧૯૨૦ના ગાળામાં, એલ્ફિન્સ્ટન કૉલેજની વાર્ષિક વક્તૃત્વ હરીફાઈમાં પોતાની નૈસર્ગિક વૈયક્તિક વાક્છટા તથા અભિનય-રીતિના જોરે લાગટ બે વર્ષ વિજેતા બનનાર ચન્દ્રવદન મહેતાને, કહો કે તેમની સ્વભાવગત વિચક્ષણતા, રમૂજલક્ષી નિર્ભીકતા તથા સાહિત્યરસિકતાને આ પ્રસંગ-સંકેત નિમિત્તે રંગભૂમિનું અને એ રીતે નાટ્યલેખનનું આજીવન કારકિર્દીનું,

વીસ

અભિનયલક્ષી નાટ્યલેખન

ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યના ઇતિહાસના અવલોકન વેળા વીસમી સદીનો '૨૦થી '૩૦નો ત્રીજો દશકો તેમાં આવિષ્કાર પામેલા બહુવિધ નાટ્યોન્મેષો બદલ વિશિષ્ટ તેમ મહત્ત્વનો સમયગાળો ઠરવાનો. શાળોપયોગી સંવાદ-સાહિત્ય, અભિનયસુલભ બાળનાટકો, બટુભાઈની અર્થગર્ભ અને યશવંત પંડ્યાની હળવી-અભિનેય લઘુનાટિકાઓ, વ્યવસાયી શૈલી-વિશેષતાઓ અપનાવતી ૨. વ. દેસાઈની ત્રિઅંકી કદની નાટ્યપ્રચુર—નાટકી રચનાઓ, શ્રીધરાણી, ઉમાશંકર, ઇન્દુલાલ ગાંધી તથા દુર્ગેશ શુક્લ જેવી કવિ-કલમની નિરનિરાળી માવજત પામેલાં એક-અંકી, મુનશીનાં સમાજજીવનનાં હાસ્યરસિક નાટકો તથા ચન્દ્રવદન મહેતાનાં ગંભીર વાસ્તવલક્ષી નાટકો (આમાં વૈવિધ્ય બદલ નાનાલાલનાં ભાવપ્રધાન નાટકોનો પણ ઉલ્લેખ થઈ શકે) દ્વારા ગુજરાતી નાટક જાણે આ એક દશકા દરમિયાન જ પોતાનું શક્ય તમામ રૂપવૈવિધ્ય દાખવવા તત્પર બને છે. સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્ર તથા સાહિત્યના પ્રભાવ વિશે તેમ જ શૈલી-અનુસરણ અંગે સ્પષ્ટ અને સવિશેષ ઓટ વર્તાતી આવે છે એ પણ એક સહવર્તી ઘટના ગણાય. એટલે, દૃશ્યક્ષમતા, વાસ્તવલક્ષિતા, હાસ્યપ્રચુરતા, ગદ્યમયતા તથા લાઘવ તેમ સુગ્રથિતતા જેવાં નવાં આંતરબાહ્ય લક્ષણો દ્વારા ગુજરાતી નાટક સાંગોપાંગ પાશ્ચાત્ય સંસ્કારો કેળવી-સ્વીકારી અર્વાચીન તેમ અભિનેયાર્થ વ્યકિતત્વ-છટા દાખવતું થાય છે એમ જ. કાયાપલટની આવી નિર્ણાયક પ્રક્રિયા અંગે નાટ્યલેખનના વિગત-સંદર્ભ ઉપરાંત, 'આકાશવાણી'ના પ્રસારણ તથા બહુધા અવેતન અભિનયપ્રવૃત્તિના પ્રસાર વિશેની કેટલીક નવી પ્રાપ્ત થતી પરિસ્થિતિનો પણ વિચાર કરવાનો થશે.

૧૯૦૯માં ભરાયેલી ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદમાં વ્યવસાયી રંગભૂમિ સાથે સંકળાયેલા નૃસિંહ ભગવાન વિભાકર રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ વિશે વ્યાપેલા સડા અંગે સાહિત્યિક વર્તુળોનો મત કેળવવા એ બદી વિશે અવાજ ઉઠાવે છે. ૧૯૨૦ સુધીમાં રજૂઆતની અતિરંજકતાના અને વ્યવસાયી વર્ચસના દ્વિવિધ અનિષ્ટથી આ રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ દોદળી અને નિષ્પ્રાણ થતી આવે છે. પુરુષ નટોના સ્ત્રી-પાત્રોના અભિનયનું આ ભજવણીનું વિલક્ષણ આકર્ષણ ચલચિત્રોના આગમન પછી બેહૂદું લાગતું થાય છે અને અકૃત્રિમ તેમ સ્વાભાવિક અભિનય વિશે અભિરુચિ પ્રગટવા લાગે છે. શિક્ષણ-સાહિત્યના સંસ્કારોની પ્રેરણા-અસર પણ આમાં ઉત્તરોત્તર પ્રત્યક્ષ રીતે વર્તાતી રહી હોવી જોઈએ. પરંતુ સંક્રાંતિના વહેણ-પલટા અંગે એવી એકલદોકલ પરિસ્થિતિ બહુ અસરકારક ભાગ્યે બને. એટલે, ઈતર વ્યાપક નિમિત્ત લક્ષમાં લેવાનાં રહે ખરાં. રાજકીય જાગૃતિ દ્વારા મુખ્યત્વે

વ્યક્તિગત અને વ્યાપક રીતે અગત્યનું પ્રવૃત્તિ-ક્ષેત્ર સાંપડી રહે છે. પોતાની પ્રચ્છન્ન પ્રતિભાની પ્રોત્સાહક વાતાવરણમાં આવી આકસ્મિક જાણ થવાથી અને તેમના જેવી અભિનયરસિકતા તથા સાહસપ્રિયતા ધરાવતા બિરાદરોની ટુકડીનાં સક્રિય પ્રોત્સાહન- સહકાર આવી મળવાથી આરંભાયેલી કીર્તિદા કારકિર્દી સાથે અર્વાચીન નિર્વેતન અભિનયપ્રવૃત્તિનો આરંભ તેમ વિકાસ-ઈતિહાસ સાંકળી લેવામાં આવે તો, અભ્યાસવિષયક સુગમતા તથા સાતત્ય જળવાઈ રહે ખરાં.

૧૯૨૪-૨૫માં ભજવાયેલા જામનના 'કૉલેજકન્યા' સામે સંસ્કારી-શિક્ષિત વર્તુળમાં ઉપસ્થિત થતા વિવાદ-વિરોધનું કંઈક સમયસરનું નિમિત્ત આવી મળતાં, વ્યવસાયી રંગભૂમિસંસ્થાની વિકૃતિઓ પરત્વેનો સરોષ પ્રત્યાઘાત દાખવવામાં તેઓ આગેવાની લઈ આપદ્‌ધર્મ બજાવે એ હકીકત, આ પૂર્વેના ગાળાના બહુધા નિષ્ક્રિય વલણના અનુસંધાનમાં મહત્ત્વની અવશ્ય ઠરે, પરંતુ આ રંગભૂમિરસિયાને એટલેથી કર્તવ્ય-સંતોષ મળ્યો જણાતો નથી. ઊલટું, આવા પ્રાપ્ત ઉપાધિ-યોગમાં કેમ જાણે સમાધિ-યોગનો શુભ સંકેત પિછાની, તેઓ રંગભૂમિ-ક્ષેત્રે કંઈક રચનાત્મક કરી દેખાડવાનો, સંસ્કારી અભિનય-છટા કે નાટયકલા દર્શાવવાનો મોકો ઝડપતા જણાય છે. આવાં ઉત્સાહ-ધગશની પ્રેરણા તળે 'કલા-સમાજ' જેવી નિર્વેતન મંડળી સ્થપાય છે એટલું જ નહિ, હોંશભર્યા મંગલાચરણ માટે નાટક વા નાટયકારની વાટ જોયા વિના, જાતે જ 'અખો' જેવું ચરિત્રનાટક લખી, પ્રથમ પ્રયત્ને જ પાનો ચઢે એવી પ્રશંસા રળી લે છે. વ્યક્તિગત કારકિર્દીનો આ આશાસ્પદ આરંભ એ જ કદાચ અર્વાચીન અવેતન નાટયપ્રવૃત્તિનું વિધિસરનું મંડપમુહૂર્ત. ઓગણીસમી સદીની ત્રીજી પચીસીમાં આદ્ય નાટયકારના ભવાઈના 'અભાવ' નિમિત્તે શુભાશય તથા સંનિષ્ઠાપૂર્વક રંગભૂમિપ્રવૃત્તિનો પ્રારંભ ગોઠવાય અને પાછળથી વ્યવસાયિતાનાં અનેકવિધ અનિષ્ટોમાં અટવાતી આવતી એ રંગભૂમિમંસ્થા પરત્વેના 'અભાવ' નિમિત્તે જ વીસમી સદીની પ્રથમ પચીસીમાં નવી કલાશોખીન નાટયપ્રવૃત્તિનો આરંભ થઈ આવે એ કંઈક વિધિહાસોચિત હકીકત વિશે વિલક્ષણ વિકાસ-સાતત્ય જોઈ શકાય ખરું.

આમ, પ્રમાણમાં પ્રોત્સાહક જણાતી પ્રરોચનાના વાતાવરણમાં પાંગરતી થતી શોખીન અભિનયપ્રવૃત્તિ દોઢ દશકા દરમિયાન સ્થિર-વ્યવસ્થિત સંસ્કારપ્રવૃત્તિ તરીકે વિકસતી રહી ગુજરાતભરમાં નાટયસંસ્કારનો નાદ લગાડે છે જાણે. મુંબઈ, અમદાવાદ, વડોદરા, સૂરત, રાજકોટ કે નડિયાદ જેવાં નગરકેન્દ્રો ખાતે નાનામોટા 'મંડળ' કે 'સમાજ' દ્વારા નાટક-નાટિકા ભજવાતાં થાય છે ત્યારથી એક પ્રાણવાન સાંસ્કૃતિક સંસ્થા તરીકે ગુજરાતની

અવેતન રંગભૂમિનો ઇતિહાસ નોંધવાનો પ્રાપ્ત થાય. આમાં સંસ્કારી સામાજિકો પ્રેક્ષક કે 'પેટ્રન' તરીકે ઉત્સાહી સહકાર દાખવે એ તો ઠીક, પણ નાનામોટા લેખકમિત્રો પણ અભિનય-રસિયા સાથે રંગભૂમિ પર આવવાની અભિનય-હોંશ અને એવા ભજવણી-નિમિત્ત અર્થે કલમ-ઉત્સાહ દાખવતા થાય છે એ આ પ્રવૃત્તિની એક પેટા-સિદ્ધિ જ; એટલા માટે કે, એ રીતે આ પૂર્વેની ગંભીર ભાવે વિચારતી પેઢીના રંગભૂમિ પરત્વેનાં પૂર્વગ્રહ તથા ઉદાસીનતાનું નિવારણ થવાની સાથે, ક્યાંક રંગભૂમિ નિમિત્તે તો ક્યાંક એની નિશ્રામાં એમ મુખ્યત્વે ભજવવા ખાતર નાટક લખવાનો ચાલ પડે છે તે અને એ પ્રવૃત્તિના સંચાલન વિશે, અતિ-આવશ્યક મનાયેલી નટ-નાટ્યકારની સહયોગ-ભૂમિકા બંધાતી આવે છે તે એમ બેવડી ફલશ્રુતિની વિકાસ-રેખા અંકાય છે. આ નાટ્ય-ઉત્સાહી-ઓમાં કલાદષ્ટિ, અભિનય-પ્રાવીણ્ય, નાટ્યરસિકતા, નિષ્ણાતબુદ્ધિ, રચનાત્મક ઉત્સાહ તેમ જ સંસ્કાર-પરિતોષ વગેરે ગુણવિશેષનો લાભ મળવાથી અવૈતનિકોની સરસાઈ વિકાસલક્ષી વલણ પણ દાખવતી થાય છે. એટલે, બિનધંધાદારી રંગભૂમિના ઇતિહાસકારે એ પ્રવૃત્તિની પ્રથમ પચીસીના આયુષ્યની નોંધપાત્ર કામગીરી તરીકે કોઈ હકીકત ઉલ્લેખવાની થશે તો તે આ કે, નાટ્યસાહિત્ય તથા રંગભૂમિ વિશે પરસ્પરના સહકાર્ય-સંપર્ક બંધાવાનું અને વ્યવસાયી શૈલીનાં અતિરંજક તત્ત્વોને પડકારવા—ડામવાનું પ્રાથમિક તાકીદનું કાર્ય આ નવા નાટ્યોત્સાહ દરમિયાન લગભગ સિદ્ધ થવા આવે છે.

ચાલુ સદીની પ્રથમ પચીસી ઊતરતાં અને બીજી પચીસી બેસતાં જ્યારે ચન્દ્રવદન મહેતાએ પોતાની દ્વિમુખી કારકિર્દીનો પ્રારંભ કર્યો તે વેળા ભજવવાના સ્થળથી માંડી ભજવવા યોગ્ય નાટકો સુધીની ઘણી પ્રાથમિક આવશ્યકતાઓની જાણે અછત વર્તાતી હતી. ૧૯૪૦માં 'રંગલીલા' ભજવી તેઓ અભિનયના સક્રિય ક્ષેત્રેથી નિવૃત્ત થવાનું વિચારે છે ત્યારે રંગભૂમિરસિયા માટે ઉપલબ્ધ થયેલી કેટલીક સવલતો તથા સંયત અભિનય તેમ નવીન રજૂઆત અંગે જોવા મળતી રુચિકારકતાથી ગુજરાતી નાટકના વિકાસચિત્ર વિશે ઊજળા તેમ પ્રોત્સાહક રંગો વર્તાતા થાય છે. જોકે, સામાજિક સમારંભ, ખાનગી સંમેલન, સાહિત્યસમારોહ કે સંસ્કાર-ઉત્સવના પ્રાપ્ત પ્રસંગોએ, 'ચાલો ભજવીએ'ની પ્રબળ બનતી આવતી વૃત્તિ-પ્રવૃત્તિ દ્વારા સાર્વત્રિક વિસ્તાર પામતી જણાતી અભિનય તેમ નાટક વિશેની ભૂખ ભાંગે અને વિકાસમૂલક વલણો પ્રગટાવી શકે તેવી સાભિનય-સુદીર્ઘ કૃતિઓની ભારે ખેંચ પણ આ ઘડતરગાળામાં વિશેષ સાલવા લાગે છે. બે કે બહુ તો ત્રણ કલાક ચાલે એવડાં દ્વિઅંકી, ત્રિઅંકી કે ચતુરંકી નાટકોની સરખામણીમાં એકાંકી-કદની રચનાઓનો ફાલ વધારે પ્રમાણમાં ઊતરતો જણાય છે, પરંતુ એકાંકીપ્રકારની મુખ્ય મર્યાદા એ ગણાય કે ભજવવી સુગમ બનતી લઘુનાટિકાઓ બહુબહુ તો અભિનય-

શોખ પોષી-કેળવી શકે, પણ વિકાસવાંછુ રંગભૂમિસંસ્થાનું પ્રેરકચાલક બળ બની શકવાનું તેનું કૌવત નહિ. અર્વાચીન નાટકના આ પૂર્વરંગ જેવા સમયગાળામાં મુનશી-મહેતા જેવા પ્રમુખ નાટયકારોની એકાંકી-ઉપેક્ષા ભલે અસભાન હો, પરંતુ તેમના આ વિલક્ષણ વલણથી પાંગરતા અભિનયશોખની તાત્કાલિક જરૂરિયાત પોષાવાનો આકસ્મિક છતાં સમયસરનો યોગ જળવાઈ રહે છે. બંને અર્વાચીન અગ્રણીઓએ મુખ્યત્વે હળવાં-ગંભીર અભિનેય અનેકાંકીઓ વિશે ધ્યાન કેન્દ્રિત કરી કલમપ્રવૃત્તિ આદરી એમાં કલાશોખીન ગુજરાતી યુવાનવર્ગની અભિનયભૂખને જાણે ચેતનદાયક તેમ સત્ત્વશીલ પોષણ મળી રહ્યું ખરું, છતાં ઊલટભેર વધતી આવતી માંગ વિકાસપોષક ક્રમમાં સંતોષાતી રહે એ રીતે લાંબાં નાટકો નિષ્ઠાપૂર્વક સતત લખાતાં આવે એવી પ ંપરા બંધાય એમ તો નથી બનતું. ઊલટું, ઉત્સાહભેર લખાતાં કેટલાંક નાટકોમાં નાટયતત્ત્વ, દૃશ્યતત્ત્વ કે અભિનય-ક્ષમતાની ઊણપ નિરાશાજનક લાગ્યા વિના નહિ રહે. આ ચર્ચાક્રમમાં હવે કેટલીક કૃતિઓનો ઉલ્લેખ થઈ શકે.

નાટક ભજવવાના ઉત્સાહનું તેમ તૈયાર-મૌલિક અભિનેય નાટકોનું સૂચક દૃષ્ટાંત તે ''ગલીલા' (૧૯૪૦). જેમના ૫૦ વર્ષનાં ઉજવણાના ઉમંગ ખાતર તે પ્રયોજાયું હતું તે ધનસુખલાલ મહેતા સૂરતી હોવાથી, નવલરામ પંડયા ('ભટનું ભોપાળું'), જેઠાલાલ જાગીર-દાર ('કરણ ઘેલો'), રમણલાલ નીલકંઠ ('નવાબ સાહેબ'), ચન્દ્રવદન મહેતા ('નર્મદ'), જ્યોતીન્દ્ર દવે ('અશોક પારસી હતો') તથા ખુદ ધનસુખલાલ મહેતા ('સરી જતું સુરત') જેવા સૂરતી હાસ્યકારોની જે તે કૃતિની 'વાનગીઓનો શંભુમેળો' યોજી હાસ્યના ઊંધિયા જેવું, અંગ્રેજી 'નોન્સેન્સ' ઢબનું, મૌલિક નહિ પણ સંકલિત, પ્રયોગાત્મક નહિ છતાં નવીન, નાટક નહિ પણ ચેટક જેવું વસ્તુ-માળખું ગોઠવી 'કલમ મંડળે' પ્રસંગોચિત અખતરા દ્વારા તાત્કાલિક ટાણું દીપાવવા ઉપરાંત, જોઈએ ત્યારે સાદ્યંત હળવાશથી ભજવી શકાય એવી એક કાયમી કૃતિ પણ સુલભ કરી આપી કહેવાય.

'અમે બધાં' નામના આત્મસંસ્મરણના પુસ્તક પરથી સંકલિત કરાયેલું અને ઈ. સ. ૧૮૯૫થી ૧૯૨૦ સુધીના સૂરતી જીવનનો ચિતાર આલેખતું ધનસુખલાલની સ્વતંત્ર કલમનું સર્જન 'સરી જતું સુરત' (૧૯૪૨) લખાયું છે વ્યાપક નાટયોત્સાહને અનુલક્ષીને, પરંતુ કૃતિનો મોટા ભાગનો ઘટના ફલક ચરિત્રાત્મક તથા દસ્તાવેજી સામગ્રી, સમાજ-જીવનના માહિતીપૂર્ણ પ્રસંગોની ગૂંથણી તથા નમૂનારૂપ પાત્રાલેખ જેવા અનાટય અંશોમાં રોકાયો હોઈ, નાટકના બાહ્યાકાર છતાં નાટયવિધાનની તાત્ત્વિક વિશેષતા શૈલીસિદ્ધ થઈ જણાશે નહિ. અલબત્ત, 'ચાર ચિતા વચ્ચે', 'લગ્ન', 'મિલન' અને 'પૂર્ણાહુતિ' એ

છેલ્લાં ચાર દશ્યો વિશે પ્રસંગ-પાત્રની એકસૂત્રતા તથા ભાવવાહી નિરૂપણ નિમિત્તે નાટયાવશ્યક વાતાવરણ બંધાતું આવે છે અને આખરી દશ્યના ગંભીર સમાપનમાં એકાંકી-ઉચિત આસ્વાદ તેમ અર્થસાધકતા સહજસિદ્ધ બની આવ્યાં છે.

'પ્રેમ પંખીડાં' જેવું નાટક ભજવતા રંગભૂમિરસિયાની નેપથ્યની રંગલીલા આલેખતું 'અર્વાચીના' (૧૯૪૬) ધનસુખલાલે અવિનાશ વ્યાસના કલમ-સહકારથી તૈયાર કર્યું છે. રંગભૂમિપ્રવૃત્તિના વિષયનું આ ત્રિઅંકી એકંદરે મોળું પડયું જણાય છે તે એ કારણે કે વસ્તુનો દોર છે મૂળે પાતળો અને ઉપલબ્ધ પ્રહસનોચિત પરિસ્થિતિની માવજત પણ અપૂરતી-અધકચરી રહી જણાય છે. પરંતુ, સાદ્યંત પથરાયેલી હળવી રમૂજો, ગીત-સંગીતનો રસોપચાર, દશ્ય-બાહુલ્યનો અભાવ તથા તખતાસુગમ વસ્તુવિધાનને કારણે આ કૃતિ ગુજરાતનાં અભિનેય નાટકોની યાદીમાં અવશ્ય સ્થાન પામશે.

આમ, આ ચર્ચા-ક્રમમાં, ચન્દ્રવદન મહેતાની જેમ અને કદાચ સાથે જ, અભિનય દ્વારા નાટયલેખન તરફ આકર્ષાનારા ઉત્સાહી રસિકોમાં* એ નટ—નાટયકારના સહકાર્યકર ધનસુખલાલ મહેતાનો પણ નામોલ્લેખ કરી શકાય. મૌલિક ત્રિઅંકી તરીકે, 'ગરીબની ઝૂંપડી'નો અપવાદ ગણીએ તો, 'અર્વાચીના'ની જેમ 'ધૂમ્રસેર' (૧૯૪૮) ગુલાબદાસ બ્રોકર સાથે, 'વાવાઝોડું' (૧૯૫૬) બચુભાઈ શુકલ સાથે તથા 'પંખીનો માળો' ધીરુબેન પટેલ સાથે, એમ લાંબાં નાટકો મુખ્યત્વે અન્ય કર્તાના કલમ-સહકારથી લખાયાં જણાશે. આ સઘળી સામાજિક રચનાઓ પૈકી, બંગાળના બાંબયુગની પશ્ચાદ્ભૂમિકામાં ગોઠવાયેલા અને માનવ અંતરંગની વિષાદમૂલક વિવશતા-નબળાઈને વાચા આપતા 'ધૂમ્રસેર' તથા લગ્ન પ્રશ્નનાં પાત્ર-પ્રસંગના નવતર સંદર્ભમાં નાટયમયતા ઉપસાવતા—આલેખતા 'વાવાઝોડું' જેવી ગંભીર સાહિત્યકૃતિઓ નવી ગુજરાતી રંગભૂમિને વિકાસ-દિશા ખેડવાનું પ્રેરણા-ભાથું બંધાવી શકશે. બાકીની બે અગંભીર રચનાઓમાંથી સંયુક્ત કુટુંબનાં પાત્રો-ચિત્રોનું 'પંખીનો માળો' રંગભૂમિવિષયક 'અર્વાચીના'ની સરખામણીમાં નાટયતત્ત્વ તેમ હાસ્યરસ અંગે ઊણું અને અનાકર્ષક ઠરવાનું. આ સહિયારા નાટયોદ્યમ ઉપરાંત, ત્રિઅંકી રૂપાંતરો વિશે એકલે હાથે ખેડેલા પુરુષાર્થ નિમિત્તે સુલભ થયેલાં બે નાટકો તે, સ્રીના સમસ્યામય અંતરંગની ગંભીર રહસ્ય-રજૂઆતનું 'સ્નેહનાં ઝેર' (૧૯૫૦) તથા સ્રી-સ્વભાવની ચંચળતાનું સ્થૂળ પ્રહસન 'મનુની માશી' (૧૯૫૧); રંગભૂમિ-ખ્યાતિ મેળવનાર આ બંને સફળ રૂપાંતરોએ અડધા દશકા પર્યંત રંગભૂમિ-પ્રવૃત્તિનાં ગતિ—વેગ પણ જાળવી રાખ્યાં.

---

*૧૯૩૫માં ચન્દ્રવદન મહેતાના 'આગગાડી'ના નાયકપાત્ર બાદરની અને ૧૯૩૮માં મુનશીના 'સ્નેહસંભ્રમ'ના નાયક પ્રીતમલાલની ભૂમિકા ભજવી.

અવારનવાર ભજવાતાં રહેલાં તેમનાં પાંચ અપ્રગટ રૂપાંતરિત પ્રહસનો* પૈકી, સાહિત્યિક-સામાજિક વર્તુળોમાં વિશેષ ચર્ચાસ્પદ બનેલું 'રંગીલો રાજા' આ નવી નિર્વેતન રંગભૂમિ પર ભજવણી તથા લોકપ્રિયતાનો વિક્રમ સ્થાપવાની દૃષ્ટિએ પહેલું નાટક ગણાય કદાચ. મુક્ત પ્રણય-સહચારની ખૂબી-ખામી દર્શાવતા આ પ્રહસનની અસરકારક અભિનયક્ષમતા, દૃશ્યપ્રચુરતા તથા સાદ્યંત પ્રહસનપ્રાચુર્યને લીધે, વીસમી સદીના પૂર્વાર્ધના અંતે સ્થિર થવા લાગેલી અવેતન રંગભૂમિને પોતાની ઘણી વિશિષ્ટતાઓ દેખાડવાની જાણે તક મળી. એમાં ટૂંકા ગાળા દરમિયાનની ગતિ-પ્રગતિનાં માપ—મર્યાદા પણ દેખાઈ આવ્યાં. પરંતુ, રહેણીકરણી તથા વાતાવરણના પરદેશી સંસ્કાર તેમ સંદર્ભનાં વિચાર—વર્તનની છૂટછાટ અથવા મોકળાશની ઔચિત્યભંગ પ્રેરતી કેટલીક અઘટિતતા, પ્રહસનલક્ષી અતિરંજકતામાં નીતિ-રીતિના ઉપાલંભની અતિશયોક્તિ તેમ જ સંવાદોની ચાપલૂસી અને અસંયત અભિનયના અતિરેક નિમિત્તે સહેજ-સહેજમાં ડોકાઈ આવતી ઉચ્છૃંખલતા ઉદારમના સામાજિકને પણ ખટકતી આવી છે. તેમ છતાં, વીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધ આરંભે જ, નાટયશોખીન તથા અભિનયઉત્સાહી વર્ગને નવી તાજગી બક્ષી ચાનક ચઢાવનાર, લેખકને અને સંસ્થાને એકસાથે-એકસામટાં કીર્તિ તેમ પૈસો રળી આપનાર, ઉત્સુક કલમોને રૂપાંતર પ્રવૃત્તિ તરફ ખેંચી જઈ, એક ભલે નાનું પણ નવું વહેણ વાળનાર અને સામાજિકોમાં સીધી-આડકતરી રીતે રંગભૂમિવિષયક જાગરૂકતા કેળવનાર આ 'રંગીલો રાજા' જેવું રૂપાંતર સામાન્ય કક્ષાની મૌલિક કૃતિ કરતાં વિશેષ ઉલ્લેખપાત્ર ઠરવાનું એ નક્કી.

મુનશી-મહેતાની જેમ અનેકાંકીઓ દ્વારા રંગભૂમિપ્રવૃત્તિને વેગ આપવાનું તાત્કાલિક તાકીદનું કાર્ય ધનસુખલાલે ઉપાડી લીધું ખરું, છતાં નાટયલેખન અંગેના કલમ-ઉદ્યમ દ્વારા નાટયસાહિત્ય વિશે તેઓ ઘણું ઓછું મૌલિક પ્રદાન કરી શકયા જણાશે. સંવેદનપ્રચુર તથા સંઘર્ષમૂલક માનવભાવો ગૂંથી લેતી નાટયસામગ્રીની, હૃદયસંતર્પક તેમ ચિરસ્થાયી રસનિષ્પત્તિની અને નાટયાર્થસાધક વસ્તુવિધાન કે સ્વરૂપવૈવિધ્ય અજમાવતી શૈલીની આમાં ખાસી ઊણપ સાલવાની. એકંદરે તો તેમણે, અવૈતનિકમાંથી અહીંતહીં વૈતનિક બનતી જણાતી અને ઓછું વિકસતી પણ વધારે વિસ્તરતી રંગભૂમિની માગને અનુલક્ષી પ્રહસનપ્રધાન તખતાલાયક રૂપાંતરો તરફ સવિશેષ ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું છે. કેટલાંક પાઠય નાટકોની સાયાસ શૈલી, રસવિકૃત વસ્તુગૂંથણી કે ડોળઘાલુ ગંભીરતાની

---

* બીજાં ચાર: 'આવ્યા ગયા', 'નાસોગોસો', 'મામાજીનો મોરચો', તથા 'ઓલામાંથી ચૂલામાં'.

અપેક્ષાએ' તેમનું આવું વલણ વિવેકયુકત હોય તો—ત્યાં સુધી આવકાર્ય અવશ્ય ઠરવાનું, પણ ધનસુખલાલના કલમશ્રમના ચર્ચા-સંદર્ભમાં આવું મનોવલણ નાટ્યવિકાસ અંગે ફળદાયી નીવડયાનું ભાગ્યે કહી શકાય.

પરંતુ ધનસુખલાલને યાદ કરવાના રહેશે તે સિદ્ધહસ્ત નાટ્યકાર તરીકે નહિ, પણ આજીવન નાટ્યરસિક વ્યકિતવિશેષ તરીકે. ૧૯૨૭માં મુંબઈ સરકારના રેડિયો તંત્રના પ્રથમ ગુજરાતી 'બ્રોડકાસ્ટર' નિમાયા પછી, '૪૭ થી '૬૦ સુધીના ગાળા દરમિયાન તેમણે ૧૦૦ જેટલાં નાટકો તથા ૩૦ 'ફીચર' પ્રસારિત કર્યાં; અભિનય તેમ દિગ્દર્શનનાં ક્ષેત્રમાં પણ તેઓ તાત્કાલિક અગત્યની તૂટ પૂરવા સફળતાપૂર્વક મથતા રહ્યા. ૧૯૫૩માં ઉજવાયેલો 'ગુજરાતી રંગભૂમિ શતાબ્દી'નો ઉત્સવ દીપાવવામાં તેમણે પ્રારંભથી પૂર્ણાહુતિ પર્યંત ઉત્સાહભેર હિસ્સો આપ્યો. મુરબ્બીવટભરી હૂંફ તથા માર્ગદર્શન દ્વારા તેમણે નવીનો વચ્ચે નાટ્યદીક્ષાની કામગીરી પણ બજાવી કહેવાય. વળી, 'નાટક ભજવતાં પહેલાં' (૧૯૫૯) દ્વારા તેમણે પોતાના આજીવન કાર્યક્ષેત્ર વિશે પ્રમાણમાં નિષ્ણાત માર્ગદર્શન આપવાનું તાકયું. તેમના સ્વભાવ-શોખની ઈતર લાભદાયી ફલશ્રુતિ તે 'ગુજરાતી બિન-ધંધાદારી રંગભૂમિનો ઈતિહાસ' (૧૯૫૬) અને 'નાટ્યવિવેક' (૧૯૬૦). વિષય તેમ પ્રકારમાં કદાચ પ્રથમ ઠરે તેવાં આ બે મૌલિક પુસ્તકો પૈકી 'ઈતિહાસ'માં ઐતિહાસિક દૃષ્ટિ, વ્યવસ્થિત વિગત-આયોજન તથા સ્વસ્થચિત્ત અભ્યાસની અને ૫૫ નાટકોના ઊડતા અવલોકનના ' નાટ્યવિવેક'માં નિશ્ચિત, રસપ્રદ કે પરલક્ષી વિવેચન-રીતિના સાહિત્યવિવેકની અહીંતહીં ઓછીવત્તી ઊણપ વર્તાયા કરવાની. પણ એ બંનેની ઝીણી વિગતો તેમ જાત-માહિતી આ રંગભૂમિના સંદર્ભગ્રંથ માટે બીડું ઝડપનાર માટે વા ભાવિ ઇતિહાસકાર માટે કીમતી અવશ્ય ઠરવાની; એટલે આજની કે આવતી રંગભૂમિ-રસિક પેઢી ધનસુખલાલને યાદ કરશે તો એક સંનિષ્ઠ નાટ્યરસિક તરીકે.

અભિનયશોખ નિમિત્તે કલમ ઉપાડવાની આ સમયગાળાની લાક્ષણિકતાનું બીજું દૃષ્ટાંત તે પ્રાગજી ડોસા. પરંતુ અન્ય અર્વાચીનોથી ઊલટું તેઓ મુખ્ય પ્રેરણા સ્વીકારે છે તે વ્યવસાયી નાટ્યરીતિની. ર. વ. દેસાઈની જેમ, બચપણથી 'આ રીતે ખીલેલો-' કેળવાયેલો નાટકનો નાદ તેમની કારકિર્દીની નિર્ણાયક હકીકત બની આવે છે. રંગભૂમિ અર્થેની કિશોરાવસ્થાની ઉત્કટ તાલાવેલી સાથે કવિ રઘુનાથ તથા નાટ્યકાર જામનના પ્રોત્સાહનનો યોગ ગોઠવાવાથી તેમના નાટ્યલેખનનો આરંભ થાય છે છેક ૧૯૨૯માં. આમ તરવરાટમાં આરંભાયેલા ' સંસારપથ ' પછી તેઓ રૂઢ શૈલીના સીધા અનુસરણમાં 'સટ્ટાને છંદે', 'મોહબંધન', 'મનના તરંગ' તથા 'પંથ ભૂલેલા' સુધી પહોંચી જાય

છે! ૧૯૫૦માં 'આઈ.એન.ટી.'ની 'લગ્નની બેડી'ની અભિનવ અભિનયરીતિ જોયા પછી નવી ઢબનાં નાટકો લખવાની જે પ્રેરણા મળી તેનું પરિણામ તે 'સમયનાં વહેણ'. એ પ્રથમ પ્રયાસે પુરસ્કાર તેમ સફળતા સાંપડતાં તેઓ સંખ્યાબંધ કૃતિઓ* દ્વારા નવી અભિનયભૂખ ફેડવા સતત યથાશક્તિમતિ ઉદ્યમ કરતા રહ્યા જણાય છે. આમાં, કોડીબંધ કૃતિ-સંખ્યાની સરખામણીમાં નાટ્યસત્ત્વ સ્વલ્પ સિદ્ધ થયું હોય તો નવાઈ થશે નહિ. સંસાર-જીવનનાં ચિત્રો-પ્રશ્નો નિમિત્તે વિષાદ-વિનોદ બહેલાવતા જઈ ચોટદાર નાટ્યતત્ત્વ ઉપસાવવાની તેમની બહુધા સફળ રહેતી આવેલી શૈલી-હથોટી વિશે, નવી સુરુચિ પરત્વેની સભાનતા છતાં, સરસાઈ રહેતી આવે છે વ્યવસાયી લખાવટની તાલીમ-ની. તેમની રચનાઓના વસ્તુબંધનું ઘટના-નિર્ભર નાટ્યતત્ત્વ રંગભૂમિ-રજૂઆત વેળા ભાવવાહી અભિનયમોકા સહજસુલભ કરી આપે છે, પરંતુ તેની ભૂમિકા સ્થૂળ અને રંગો ઘેરા હોવાથી, તજ્જન્ય રસનિષ્પત્તિ કાં ક્ષણજીવી કાં ઉપલક લાગે એમ પણ બનવાનું. ગૃહસ્થી પ્રશ્નોના નાટ્યનિયોજનમાં ડોસાનું વલણ વ્યવસાયીઓ જેવું છેક રૂઢ અને લાગણીશીલ નહિ પણ સમભાવી અને શ્રેયોલક્ષી છે, છતાં ઘણી વાર તેમના સંવાદોની નીતિ-બોધકતા પાત્રચિત્રણ તેમ વાતાવરણની રુચિકરતા તથા સ્વાભાવિકતાને કઠે એમ બને ખરું. રૂઢ અને અતિરંજક નાટ્યરીતિની વિશેષતાઓમાંથી સંસ્કારાયેલી તેમની લોકપ્રિય શૈલી કેવળ મનોરંજક બનતી રહી છે એમ પણ નથી. તેમની સતત કલમપ્રવૃત્તિનો બીજી રીતે પણ વિચાર કરી શકાય. દેશકાળ કે વિષય-વાતાવરણની દૃષ્ટિએ ઘણી વાર અસંગત જણાતાં અને મુખ્યત્વે વાક્ચાતુર્યનિર્ભર પરદેશી પ્રહસન તેમ રૂપાંતરોના વિવેકવંચિત પ્રવાહનો, સાંપ્રત સમાજજીવનની-રોજિંદા સ્વાનુભવોની નાટ્ય-તાસીર દ્વારા તેમણે ભલે અસાવધ રીતે પણ જાણે પ્રતિકાર કર્યો કહેવાશે. એટલે, જૂની અને અસરકારક પણ અટવાયેલી નાટ્યશૈલીનો અર્વાચીન અભિરુચિ તથા અભિનય સાથે રંગભૂમિ-ઉપયોગી સહયોગ ગોઠવવાની કામગીરીમાં ડોસાને એમની પૂર્વેના વિભાકર તથા રમણલાલ દેસાઈ કરતાં વિશેષ સફળતા મળી એમ જ.

અભિનયશોખના પ્રવેશદ્વારેથી નાટ્યલેખન-ક્ષેત્રે પદસંચાર કરવાની આ સમયગાળાની વિલક્ષણતાના ચર્ચાનુસંધાનમાં હવે નામોલ્લેખ કરવાનો રહેશે જશવંત ઠાકરનો, પણ આગળ ઉલ્લેખ્યા ધનસુખલાલ—ડોસા કરતાં જુદી રીતે. આ નટ-નેતાનાં મહત્ત્વનાં કારકિર્દી-

---

*ભજવાયેલાં--પ્રગટ થયેલાં :'સમયનાં વહેણ', 'ઘરનો દીવો', 'મંગલમંદિર', 'છોરું-કછોરું', 'સહકારના દીવા', 'મનની માયા' અને 'જેવી છું તેવી' (એક સંગ્રહમાં). આ ઉપરાંત, આઠ ભજવાયેલાં—અપ્રગટ અને છ ભજવાયા વિનાનાં—અપ્રગટ. ૩૫ રેડિયો-નાટિકા અને બે નૃત્યનાટિકાનો પણ ઉલ્લેખ કરી શકાય.

વર્ષો દરમિયાન બહુધા અભિનયોત્સાહ તથા ક્રમશઃ નાટયરજૂઆત તેમ નિર્માણની પ્રવૃત્તિએ પ્રાધાન્ય ભોગવ્યું જણાતું હોય તો તે સ્વભાવસંગત ઠરવાનું. પરંતુ નાટયલેખનને સર્જનાત્મક સાહિત્યપ્રવૃત્તિ જેવી-જેટલી અગ્રતા કે અગત્ય મળવાને બદલે આ અભિનયરત યુવકના પ્રયાસ-પુ ુષાર્થમાં નાટયલખાવટ પૂરક—ગૌણ વ્યાપાર બની રહ્યો જણાવાનો, કેમ કે તેમના છૂટક—અનિયમિત લેખનશ્રમના ુલ ફાલ* વિશે મૌલિકતા તેમ ગુણવત્તાનું સમપ્રમાણ જળવાવાનું નથી બન્યું—એમ નથી બન્યું એ વિશે વિશેષ રંજ એટલા માટે રહેવાનો કે, ઠાકર જેવા થોડા ચુનંદા અભિનય- અગ્રણીઓની ધ્યેયનિષ્ઠા તથા પારંગતતાના પરિણામે ગુજરાતી નાટકનાં યશાયુપ સંબંધી ઉત્કંઠા વધારનારું જે નિમિત્ત મળવાજોગ હતું તે જાણે કથળી ગયું. ચન્દ્રવદન મહેતાની કારકિર્દી-પરંપરામાં વિકાસાનુસંધાન પેટે જળવાવી જોઈતી નટ-નાટયકારની પેઢીની એક અત્યાવશ્યક કડી પણ તૂટી કહેવાય. આશ્વાસન અત્યારે એટલું ખરું કે મહેતાની જેમ ઠાકરની ઠરેલી કારકિર્દીમાં કાલની રંગભૂમિ અર્થે નાટયતાલીમનું શિક્ષણકાર્ય થતું થયું છે.

ત્રિઅંકી કદનાં લાંબાં નાટકની અછતના અરસામાં ગુણવંતરાય આચાર્યનું 'અલ્લાબેલી' (૧૯૪૬) નવી નાટયપ્રવૃત્તિને તાત્કાલિક ઉપયોગી બની આવ્યું હોય એ સ્વાભાવિક ગણાય ખરું, પરંતુ ઐતિહાસિક—રજવાડી નાટયવસ્તુ, વીરત્વશોખીન પાત્રો, શૌર્યપ્રેરક પ્રસંગપૂરણી તથા નાટકી છટા દાખવતા સંવાદો નિમિત્તે નાટયનિર્માણ વેળા તત્ત્વરૂપ અભિનય માટે સ્વલ્પ અવકાશ રહેવાનો અને એમાં મુખ્ય ભય તોળાતો રહેવાનો અતિરંજકતાનો. નવી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિને મુખ્ય પ્રેરણા મળી હતી ભભકભરી દશ્યસજાવટ તથા ઉત્તેજના-ભર્યા અભિનય સામેના અરુચિના પ્રત્યાઘાતમાંથી. છતાં એ અભિનયરસિકો માટે 'અલ્લાબેલી' લગભગ અડધા દશકા સુધી ઠીકઠીક આકર્ષક બની રહ્યું તે કદાચ સ્થૂલ સંઘર્ષની નાટકી અને ઘટનાસૃષ્ટિ તેમ વાતાવરણની દશ્ય અસરકારકતાને કારણે.

સુંદર સોદાગર તથા રતનનાં પાત્રોને અનુલક્ષી ગોઠવાયેલા આઠ (અને 'વિષ્કંભક' સાથે નવ) પ્રવેશના 'જોગમાયા'ના તથા રાજવી અશોકને નાયક-પાત્ર તરીકે સ્થાપી ગૂંથાયેલા અગિયાર પ્રવેશના 'શિલાલેખ' (૧૯૪૯)ના તૈયાર-ખ્યાત વસ્તુ માટે તેમણે અંક-વિભાજન ગોઠવ્યું નથી, બલકે પ્રસંગવાર નવો પ્રવેશ ગોઠવી કથાદોર આવરી લેવાની સરળ તરકીબ અપનાવી જણાય છે. મિશ્ર ઇતિહાસ-સામગ્રીના ઉભયના નાટયવસ્તુની અપ્રચલિતતાને રસલક્ષી તેમ સંવાદી નાટયવિધાનનો પૂરતો લાભ મળ્યો નથી, એટલે જ કદાચ 'ભજવી શકાય તેવા' એવી સહેતુક કર્તા-નોંધની 'અલ્લાબેલી'ને આવકારનારી રંગભૂમિએ નોંધ લીધી નથી જણાતી!

---

* 'નાટયસંગ્રહ' તથા અન્ય અનુવાદો માટે જુઓ પ્રકરણ એકવીસ.

ભલે બિનમૌલિક રચના નિમિત્તે, પણ ગતાનુગતિકતાના પ્રવાહથી અળગા તરવાની પોતાની વિલક્ષણતા જયંતિ દલાલ નાટ્યલેખન અંગે પણ જાળવતા—દાખવતા આવે છે તે 'અવતરણ' (૧૯૪૯)* દ્વારા. યુદ્ધોત્તર મૂલ્ય-પરિવર્તનના સંદર્ભમાં અવનત થયા જણાતા માનવસમાજમાં, ગર્ભસ્થ બાળકો અવતરવાની અનિચ્છા દર્શાવી, બેઠી હડતાળ ('stay in')નો આશરો લે એવી અવનવી પરિસ્થિતિના સૂચિત વિષયના, કર્તાના આ એકમાત્ર ત્રિઅંકી અંગે અતિ-અર્વાચીન તેમ પ્રયોગશીલ જેવાં વિશેષણ વાપરવામાં બાધ નહિ નડે, પરંતુ આ નાટ્યજ્ઞનાં એકાંકીઓથી ઊલટું, આમાં અભિનય-ઉત્સુકોની પ્રવૃત્તિને પ્રેરણા આપવાનો સમયધર્મ બજાવવાનો યોગ જળવાયો જણાશે નહિ—એ કદાચ એમાંના દુષ્કર વસ્તુવિધાનને કારણે જ. પણ એ રીતેય, બાળકોની—કર્તાની પણ ખરી—જગત પ્રત્યેની ફરિયાદમાં વ્યકત થયેલી 'પડઘા પાડે તેવી' બંડખોરી, ચિંત્ય-ચર્ચાપ્રચુર વિષયસામગ્રી, ઉગ્ર-વેધક કટાક્ષ તેમ જ વક્રોકિત જેવી શૈલી-વિશેષતાથી 'અવતરણ' વિચારપ્રેરક પાઠ્ય નાટકનો કે સમસ્યા નાટકનો લાક્ષણિક-અર્વાચીન નમૂનો બન્યું અવશ્ય કહેવાય.

એ જ વર્ષે, લાંબા નાટકની ખોટ પૂરવા મથતા બીજા એકાંકીકાર તે ચુનીલાલ મડિયા. 'લાંબી નાટ્યરચનાના એક અખતરા લેખે લખી કાઢેલા' 'હું ને મારી વહુ' (૧૯૪૯) માટે "ફારસના વર્ગમાં આવે એવું નાટક" તરીકે 'પરિચય'** અપાયો છે, પણ પાત્ર-પ્રસંગજન્ય, અતિશયોકિત-આશ્રિત સ્થૂળ હાસ્યની અપેક્ષાએ આમાં સ્વભાવલક્ષી રમૂજી ખાસિયતો ધરાવતા પાત્રાલેખ તથા લગ્નવિષયક વિકૃતિઓ પરત્વેના વિચારપ્રેરક વ્યંગ્ય અને સાદ્યંત શબ્દસિદ્ધ થતા આવતા વિનોદી વાતાવરણ દ્વારા માર્મિક-અર્થપૂર્ણ હાસ્યનાટકના ગુણો ખીલી આવ્યા છે; સાથેસાથે સુગ્રથિતતા તેમ લક્ષ્યવેધકતા જેવી શૈલી-ખૂબી વણપ્રગટી રહી છે—એ કદાચ, એકસ્થલાંકી વસ્તુબંધની યોજના છતાં નાટ્યેતર પાત્રો-પ્રસંગો અને કેટલીક નિરર્થક ઉકિતઓના પથારને કારણે તેમ જ નાટ્યોપકારક કરકસરની ઊણપને કારણે.†

---

*"......મૂળ વસ્તુ સૂઝી હતી, ઈરવિન શૉના 'Burry the Dead' નામના યુદ્ધવિરોધી નાટક પરથી". મૂળ નાટકમાં "યુદ્ધમાં મરણ પામેલાં શબ ધરતીમાં ભંડારાવાની ના પાડે છે." 'બે ત્રણ બોલ' (પ્રસ્તાવના).

**ધનસુખલાલ મહેતાની પ્રસ્તાવના; પૃ. ૫.

†જુઓ: "બે ત્રણ વર્ષ પહેલાં બે હળવાં અને એક ગંભીર એમ કુલ્લે ત્રણ કથાવસ્તુઓ મનમાં ઘોળાયા કરતી હતી. એમાંથી વાર્તાઓ બનાવવાને બદલે એ ત્રણને ભેગાં કરી એનું મિશ્રણ આ નાટકના ઢાળામાં ઢાળ્યું છે." 'આ નાટક' (વિશે કર્તાનું મંતવ્ય).

રંગભૂમિ-ઉપયોગી લાંબાં નાટકો લખવા અંગે ખરેખરી આગેવાની ઉપાડે છે શિવકુમાર જોશી. પોતાના પ્રથમ દીર્ઘનાટક 'સુમંગલા' ની સફળતાથી પ્રેરાઈ, "અત્યાર સુધી માત્ર એકાંકી નાટકો તરફ જ વલણ હતું " તેને બદલે તેમને "લાંબા નાટક લખવાની ઇચ્છા થાય છે. " ઉમેશ કવિના 'ઘરકૂકડી ' તથા મડિયાના ' હું ને મારી વહુ' ના પગલે જાણે, આ એકાંકીકાર પોતાના પ્રથમ પ્રયાસમાં એકસ્થલાંકી જેવી યોજના ગોઠવે છે—એમાં અર્વાચીન નાટયકારોની રંગભૂમિવિષયક દષ્ટિ તો ખરી જ, પણ એ ઉપરાંત તખતાને અનુકૂળ થવાની મનમોકળાશ તથા શૈલી-પ્રયોજનની સભાનતાના નવા વલણનું દષ્ટાંત પણ જડી રહેવાનું. એકાંકી તથા અનેકાંકીના મધ્યમમાર્ગ જેવો પ્રવેશરચના વિનાનો નાટયબંધ, એકસ્થલાંકી આયોજન નિમિત્તે સુગમ બની આવતું તખના-તંત્ર તથા ગીત-સંગીતનું રસલક્ષી નાટયનિયોજન જેવી મુનશી-મહેતાથી જુદી પડતી જણાતી અને પ્રથમ નાટકમાં જ જોવા મળતી થયેલી શૈલીવિશેષતાઓ વ્યકિતગત રીતે તેમ વ્યાપક અભિનયપ્રવૃત્તિના ઉપલક્ષ્યમાં સૂચક ગણવાની રહે. પિતા, પુત્ર તથા પુત્રીના લગ્ન-વિષયક તથા પ્રણયસંબંધી ભાવોના મનોગત સંઘર્ષનું જેટલું સુરુચિકર તેટલું હદયસ્પર્શી નાટયવસ્તુ અને નિરૂપણ, જીવતાં લાગતાં—જેવાં ગમતાં પાત્રો તેમ જ નાટયોપકારક બનતી ભાવવાહી સંવાદઢબ અને અભિનયઅનુકૂળ આયોજન તેમ માવજત જેવા તાજગી-ભરી કલમના શૈલી-ગુણો નિમિત્તે 'સુમંગલા'ને તો આવકાર મળે જ; પણ મહત્ત્વનું તો એ કે એ દ્વારા કર્તાને જાણે નવી કેડી લાધી. એ પ્રેરણા બળે જ કદાચ, તેઓ સવા વર્ષે, ફરી વાર સ્પર્ધા નિમિત્તે બીજું ચતુરંકી 'અંધારાં ઉલેચો' (૧૯૫૫) ઊલટભેર રજૂ કરે છે અને રંગભૂમિ-વર્તુળ એનો તત્કાલ સત્કાર પણ કરી લે છે, છતાં સ્પર્ધા સંબંધી કેટલીક સભાનતા, અસ્પૃશ્યતાનિવારણના નાટયવિષયની બિનઅસરકારકતા, નમૂનાઢબની પાત્રસૃષ્ટિની નાટયલક્ષી નીરસતા અને પ્રસંગગૂંફનની કેટલીક કૃત્રિમતા દ્વારા, 'સુમંગલા'માં પ્રશસ્ય ઠરેલી આશાસ્પદ શૈલી-પકડ ઘણીબધી મોળી પડી જણાયા વિના નહિ રહે. જોકે, ભજવવાયોગ્ય નાટકોની અછત વિશેનું મેણું ફેડવાના એમના કલમ-ઉદ્યમ અંગેના રસ કે ઉલટ વિશે એથી મોળપ વર્તાય છે એમ તો નથી બનતું. ઊલટું, છઠ્ઠા દશકામાં ટૂંકા ગાળા દરમિયાન એક પૌરાણિક* તથા ચાર સામાજિક§ એમ કુલ પાંચ ચતુરંકો દ્વારા, પોતે સમકાલીન નવોદિત નાટયકારો કરતાં રંગભૂમિ-ઉમંગ, નાટયનિષ્ઠા, સતેજ અને ચેતનશીલ નાટયદષ્ટિ તથા મુખ્ય નાટયોપાદાનોની શૈલી-સાધકતા વિશેની કલમફાવટની બાબતમાં વિશેષ સરસાઈ ભોગવે છે, એટલી-

* 'દુર્વાંકુર' (૧૯૫૭).

§ ઉપર્યુકત બે ઉપરાંત 'અંગારભસ્મ' અને ' સાંધ્યદીપિકા ' (૧૯૫૭).

પ્રતીતિ અચૂક કરાવી શકે છે. વળી, તેમના કંઈક સ્વૈરવિહારી સર્જક-વલણને એક અંકની સંકડાશમાં ગોઠવાવા કરતાં ચાર અંકની મોકળાશમાં મહાલવું ઠીક પડતું હોય એમ પણ બને. તેમણે અભિનેતા-સૂત્રધાર તરીકે રંગભૂમિ-સાંનિધ્ય માણવાનું મળ્યું એ નોંધવાનું રહેશે લાભ-વિશેષ તરીકે; કેમ કે તખતાવિષયક આંટીઘૂંટીની કંઈક નિકટવર્તી, કંઈક નિષ્ણાતસહજ જાણકારી પણ, તેમને મળતા થયેલા યશ-આવકાર માટે સાવ દૂરનું કારણ નહિ ગણાય. એ રીતે, તેમની નાટયશૈલીની મુખ્ય મર્યાદાનો ઉલ્લેખ કરતી વેળા વસ્તુસમાપનની અકુશળતાનો નિર્દેશ થઈ શકે. વ્યવસ્થિત નાટયસંધિની રસલક્ષિતા નાટકાંતે કથળેલી કે અનુત્કટ બની જણાતી હોય તો તે આ છેલ્લી ઢીલી કડી નિમિત્તે.

"પ્રહસનોનું સ્થાન નાટયસૃષ્ટિમાં છે જ, પણ માત્ર પ્રહસનો જ અને બીજું કાંઈ ન જ ટકી શકે એવી વિચારસરણી વહેતી થાય તે ગુજરાતી નાટકના ભવિષ્ય માટે જોખમકારક છે"* એવી, પ્રસ્તુત ઉદ્‌ગારોમાં તેમ પાંચેય ચતુરંકીની લખાવટમાં અસંદિગ્ધ રીતે વ્યકત થયેલી સમયોચિત—સચિંત અગમચેતી તથા ગંભીર નાટકો વિશેની તેમની વૃત્તિ-પ્રવૃત્તિ પ્રવર્તમાન પ્રહસનપ્રવાહના વધતા-જામતા વર્ચસના ઉપલક્ષ્યમાં, છઠ્ઠા દશકાની તેમની અગ્રેસરતાને સાર્થક ઠરાવશે. એકાંકીના કાલમાનની મર્યાદા તથા પરંપરાગત નાટકોનાં પ્રસ્તાર તેમ પ્રવેશરચનાની કૃત્રિમતા ઓગાળી તેઓ રુચિકર અનુકૂળ ચતુરંકી નાટયબંધ પ્રયોજે-ઉપાસે છે એ પણ તેમની બીજી દેણગી તરીકે ભવિષ્યમાં મૂલવાશે. ટૂંકમાં, ચાલુ સદીની બીજી પચીસીના, લાંબાં અભિનેય નાટકો વિશેના મુનશી-મહેતાના વિધિપૂર્વકના શિલાન્યાસ પછી, ત્રીજી પચીસીમાં ઉત્તરોત્તર વિકાસના વાસ્તુવિધિની કોઈ વ્યકિતગત નાટયકાર વિશે આશા બંધાતી હોય તો તે શિવકુમાર જોશી અંગે.

ગંભીર નાટકો વિશેના આવા ગંભીર આગ્રહથી છેક ઊલટું વલણ જોવા મળશે તે, પ્રહસનની માગને જાણે પહોંચી વળવામાં રાચતા યશોધર મહેતા વિશે. "જંતરમંતર-તંતરના ફુગાવાનો" ભોગ બનતા શિક્ષિત તેમ ભદ્ર સમાજવર્ગની સ્વાર્થલોલુપતાની હાસ્યોત્પાદકતા દાખવતું 'મંબોજંબો' (૧૯૫૧), લોભવૃત્તિ જેવી સ્વભાવવિકૃતિની અર્થસાધક ઠેકડી, નમૂના-પાત્રોનું ઉપહસનીય ચિત્રણ, સંઘર્ષજનક તત્ત્વોની ખિલવણી, પ્રહસનોચિત વસ્તુમાંડણી અને પ્રસંગગુંફન, હાસ્યોત્પાદક અને ચબરાકીભર્યો વાર્તાલાપ અને આ કલમશ્રમ નિરર્થક ન ઠરે એવા વિચારભારની મિલાવટ જેવી ખૂબીઓથી સતત હસાવતું રહી પ્રહસન તરીકે સુવાચ્ય તેમ પ્રેક્ષણીય બની આવ્યું છે. આ સમયગાળામાં

* 'પ્રાસ્તાવિક', 'સાંધ્યદીપિકા'; પૃ. ૨.

વિકસેલી રંગભૂમિવિષયક દૃષ્ટિની સૂચક બનતી, ત્રણ દશ્યોની એકસ્થલાંકી યેાજનાં નિમિત્તે એની તખતાનુકૂળતા પણ ઊણી રહી નહિ કહેવાય. આની સરખામણીમાં, સ્થળ-સમયની પાંચ વસ્તુસંધિમાં ગેાઠવાયેલું, બીજે વર્ષે પ્રગટ થતું બીજું પ્રહસન 'ઘેલેા બબલ' (૧૯૫૨) શ્રીમંતોના દેહાકર્ષણની ઠાલી ચંચળતાની કંઈક બેવકૂફીભરી હાસ્યાસ્પદતા દાખવવા જતા પાત્ર-પ્રસંગ તેમ સંવાદની યુક્તિપ્રયુક્તિઓથી નાટકી તથા ચાપલૂસીભર્યું બની ગયું હેાઈ યશેાધરને ખાસ યશ નહિ અપાવે.

આમ, '૪૦થી '૫૫ ના દેાઢ દશકા દરમિયાન લાંબાં નાટકો મુખ્યત્વે નવી સાર્વત્રિક અભિનયપ્રવૃત્તિના ઉપલક્ષ્યમાં લખાતાં રહે છે એ વલણ વિગતવિશેષ તરીકે નોંધી શકાય. એમાં મૌલિક નાટ્યલેખન સાથે ભાષાંતરપ્રવૃત્તિનું, ખાસ કરીને તખતાલાયક રૂપાંતરના પુરુષાર્થનું વહેણ પણ લગભગ નિયમિત બની સમાંતર વહેતું થાય છે, જેની હવે પછી સ્વતંત્ર વિગતનોંધ કરવાની રહેશે.* નાટ્યલેખનના ક્ષેત્રે ઉત્સાહી-આશાસ્પદ કલમેા અભિનય કે રંગભૂમિના પ્રવેશ મારફત દાખલ થાય છે એટલું જ નહિ, ઉભય ક્ષેત્રે એક સાથે દ્વિવિધ કામગીરી દાખવતા રહેવાના ઉમંગ પણ વર્તાવા લાગે છે; છતાં, ઉત્સાહ સાથે આવડતનેા, નિષ્ઠા સાથે નિષ્ણાતબુદ્ધિનેા, સંખ્યા સાથે સત્ત્વશીલતાનેા કે વેગ—વિસ્તાર સાથે વિકાસનેા છેક આછેા અને અનિયમિત યેાગ જળવાયેા જણાશે. વળી અભિનય-ઉત્સાહ તથા નાટક-હેાંશની આ ફાલતી આવતી પ્રવૃત્તિની સહજસુલભ બનેલી તક નિમિત્તે પ્રાણવાન રંગભૂમિ-સંસ્થાના નિર્માણ અર્થે સમર્થ શૈલી વા શૈલીકારની સુલભતાનું વિલંબમાં પડેલું ટાણું તેા વણઊકલ્યું જ રહ્યું કહેવાય. બીજી આથી ઊલટી પરિસ્થિતિ પણ લક્ષમાં લેવી રહી. ત્રિઅંકી—ચતુરંકીની સરખામણીમાં એક-અંકી તથા રેડિયેાનાટિકા (અને બંને વચ્ચે સ્વલ્પ તફાવત પળાય છે) લખી કાઢવાની સુગમતા ચિબાઉ લેખકોના મનમાં વસી ગઈ હેાય કે ઠેરઠેરની કારણઅકારણ—વેળાકવેળાની 'ચાલેા ભજવીએ'ની હેાંસાતૂંસી નિમિત્તે નાટિકાઓના વધતા આવતા માગ-પ્રમાણ વિશે દૃષ્ટિ ઠેરવાઈ હેાય કે આવી નૈમિત્તિક પ્રસંગેાએ થતી ફરમાશને વશ વર્તી 'ચાલેા લખીએ'ની હેાંશ ઊગી હેાય, પરંતુ સરવાળે તેા નાટક કરતાં નાટિકાઓનેા ફાલ સંખ્યાદૃષ્ટિએ વિશેષ ઊતરતેા આવ્યેા છે† — એ રીતે, એકાંકી, અનેકાંકી તથા અભિનય-

---

* જુઓ પૃષ્ઠ ૩૯૯-૪૧૮.

† આ અંગે બીજું ફરિયાદ-કારણ પણ ઉલ્લેખનીય ગણાય : "આપણે આ એકાંકીને જાણે ત્રિઅંકીની નાની વયની શેાક્ય હેાય ને તેથી ગમી ગઈ હેાય, એમ માથે ને મેાંએ ચડાવી મૂકી છે; અને તે પણ ત્રિઅંકી નાટકની કાંઈક વગેાવણી સાથે !" મધુકર રાંદેરિયા, 'મારે શું કહેવું ?' [' ઘરનેા દીવેા ' (૧૯૫૨) ની પ્રસ્તાવના].

ચળવળ એમ ત્રિવિધ દૃષ્ટિએ પ્રતિ ળતા ઉપસ્થિત થઈ ગણાય. પ્રસ્તુત મુદ્દાના ઉપલક્ષ્યમાં '૪૦ પૂર્વેના સમયગાળામાં એકાંકીના લખાણ વિશે મુનશીએ તથા અમુક અંશે ચન્દ્રવદન મહેતાએ, કાં તો રંગભૂમિના ઉપલક્ષ્યમાં એકાંકીની કાર્યસાધકતાની મર્યાદા માપીને, કાં તો પોતાની શૈલી વિશે સૂઝપૂર્વક મર્યાદા વર્તીને, જે વિવેક વાપર્યો જણાય છે તે સૂચક ઠેરવી શકાય ખરો. સાંપ્રતકાળમાં એવું બંધબેસતું દૃષ્ટાંત મળવું મુશ્કેલ ગણાય, પણ કારકિર્દી-આરંભે એકાંકીનું આશાસ્પદ ખેડાણ કર્યા બાદ, ચતુરંકી' વસ્તુબંધ પ્રયોજી રંગભૂમિ-ઉપયોગી નાટયાકાર ઉપાસવામાં પરોવાયેલા શિવકુમારનો નામોલ્લેખ સ્વરૂપ વિશેની નવી મથામણ તથા રંગભૂમિ વિશેની વિકાસ-ચિંતા અવશ્ય સૂચવી શકશે. આ ઉપરાંત, તખતાનુકૂળ નાટકોના સોત્સાહ ખેડાણ વિશે ઇતર પ્રયાસો થતા રહ્યા એનો કેવળ ઉપલક ખ્યાલ આપવાના આશયથી, ભારતીબેન સારાભાઈ,[૧] ધીરુબેન પટેલ,[૨] 'હરિદાસ' (બચુભાઈ શુક્લ),[૩] દામુભાઈ શુક્લ,[૪] નંદકુમાર પાઠક,[૫] બાબુભાઈ વૈદ્ય,[૬] વજુભાઈ ટાંક,[૭] અનંત આચાર્ય,[૮] બળદેવ મોલિયા,[૯] જયમલ્લ પરમાર,[૧૦] જયંતિ પટેલ,[૧૧] પ્રબોધ જોશી[૧૨] જેવાં લેખક-લેખિકાની યાદ-નોંધ પ્રસ્તુત કરી શકાય; એટલે ભજવાતું-ભજવાયેલું નાટક મુદ્રણ-બીબાંના સંસ્કાર પામે જ નહિ અને વાચક સન્મુખ પહોંચે નહિ અથવા સામયિકમાં કે પુસ્તકમાં છપાયેલું નાટક રંગભૂમિ-દીવા દેખે જ નહિ વા પ્રસારણ-સંસ્કાર પામે જ નહિ અને પ્રેક્ષક-શ્રોતા સમક્ષ પહોંચે નહિ એવી પરિસ્થિતિનું લગભગ સદંતર નિવારણ થયું. નાટક લખાય અને ભજવાય અને છપાય અને આ સઘળી પ્રક્રિયાના લાભ એક કૃતિને મળતા થાય એવી નવા પરિસ્થિતિ પણ ઉપલબ્ધ થઈ. એ આદર્શ પરિસ્થિતિ જેટલું મહત્ત્વ તો નહિ પામે, પરંતુ નાની વયની અને એ વયમાં અસ્તિત્વ દીપાવતી થયેલી નવી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિનો આ એક વિકાસક્રમ ઠરે ખરો. વળી, આદર્શ પરિસ્થિતિ હવે દૂરની કે દુ:સાધ્ય હકીકત પણ ન કહેવાય. ઉપર્યુક્ત ત્રણ તબક્કામાં નાટક, 'ચર્ચાય', 'અભ્યાસાય' તથા 'વિવેચાય' એમ ઉત્તરાર્ધ વિશે ઇતર પગથિયાં સાંકળી લેવાય તો, આ પ્રક્રિયા અંગે ગુણવત્તા તથા કેટલીક તાત્ત્વિક ખૂબી-ખામીનો પ્રશ્ન દાખલ થતાં એવી પરિસ્થિતિનો નકશો દોરાતો આવશે; એ નકશાની સુરેખતા દીપાવવા પોતાની કલમ વિશે તેજસ્વિતા પ્રગટાવવાની ઊલટ દાખવવા માટે પૂર્વાર્ધ પક્ષે બેઠેલા સર્જક વર્ગે પણ અભ્યાસ, ખંત, પરિશીલન વગેરેના પરિશ્રમ માટે ઉત્સુક-ઉમંગી રહેવું પડશે. હાલ પૂરતું, સાહિત્ય તથા રંગભૂમિના સમ-પ્રમાણ સહવિકાસની હૈયાધારણ માટે આટલું સોપાધિક વિધાન વ્યક્ત કરવું પૂરતું થશે.

ઉલ્લેખનીય : ૧. 'ઘરલખોટી'; ૨. 'પહેલું ઈનામ'; ૩. 'હરિરથ ચાલે;' ૪. 'કુંવારા જ સારા ?'; ૫. 'પારકી જણી'; ૬. 'એ-આવજે'; ૭. 'સતનાં પારખાં'; ૮. 'શ્રદ્ધા ફળી'; ૯. 'દીવો લઈને'; ૧૦. 'ભૂદાને'; ૧૧. 'નેતા અભિનેતા'; ૧૨. 'પત્તાંની જોડ'.

એકવીસ
પદ્યનાટક

આદ્ય કાવ્યશાસ્ત્રી એરિસ્ટોટલે પોતાની પ્રસિદ્ધ કાવ્યમીમાંસા Poeticsમાં 'ટ્રૅજેડી'ને કાવ્યકળાનું સર્વોત્કૃષ્ટ સ્વરૂપ ઠરાવ્યું છે અને બીજો અગત્ય-ક્રમ 'એપિક' ને આપ્યો છે, જ્યારે 'લિરિક'નો કેવળ અછડતો ઉલ્લેખ કર્યો છે. Poetry શબ્દ પહેલવહેલો પ્રયોજી, માનવીય કરણીની કલ્પનામઢી-ભાવપ્રચુર રજૂઆત, એવી હજી ચર્ચાતી આવતી કાવ્ય-વ્યાખ્યા પણ બાંધી આપી, વસ્તુવિધાનનો પ્રયોજક કે વસ્તુગૂંથણીનો રચયિતા તે Poet કહેતાં કવિ એમ ઓછા શબ્દોમાં અર્થપૂર્ણ સમજૂતી પણ આપી રાખી; એટલે, કાવ્યકલાનો સર્વોત્તમ તેમ સર્જનાત્મક ઉન્મેષ નાટ્યરસિક તથા વીરરસિક પ્રકારોમાં પ્રગટી શકે-સિદ્ધ થઈ શકે એવો મત પ્રસ્થાપિત પણ થઈ ચૂક્યો અને લગભગ ૧૫ સદી સુધી કાવ્યમીમાંસાના ક્ષેત્રે વેદવાક્ય જેટલું એનું અનુશાસન વર્તતું રહ્યું. એમ નાટક કાવ્યકસબનું એક નહિ પણ એકમેવ સ્વરૂપવિશેષ ઠર્યું હતું. વળી, વસ્તુ, વાતાવરણ તેમ જ ભાષા અંગેની ભવ્યતા ઉપરાંત 'એપિક' વિશે પણ નાટ્યોચિત રસનિષ્પત્તિ-ની અપેક્ષા જળવાઈ શકતી. આ ઉપરાંત, એરિસ્ટોટલે કાવ્યરચના તેમ છંદરચના અંગેના તફાવતની છણાવટ કરી તારતમ્ય કાઢી આપ્યું છે કે કાવ્યરસની નિષ્પત્તિ અર્થે છંદમેળ વગેરે ઉપકારક—આવશ્યક ખરા, પણ એ કાવ્યતત્ત્વનું અનિવાર્ય કે વ્યાવર્તક લક્ષણ તો નહિ. એ મંતવ્યાનુસાર ગદ્યમાં લખાયેલી કરુણકથા (Tragedy) કે નવલકથાનાં અંતર્વસ્તુ તથા માવજત વિશે રસલક્ષી ઉદાત્તતા પ્રવર્તતી હોય તો એવા ગદ્યસર્જનની કાવ્યરચના તરીકે ગણના—વિવેચના થઈ શકે. પરંતુ ઉપર્યુક્ત ઉભય ગદ્ય-પ્રકારોનું ખેડાણ છેક અર્વાચીન સમયમાં થવા લાગ્યું અને એરિસ્ટોટલથી માંડી લાંબા સમયગાળા પર્યંત છંદસ્થ કવિતા લગભગ નિરપવાદ લખાતી રહી. છંદ તથા કવિતા વચ્ચે અભિન્નતા બંધાવાનું આ નિર્ણાયક કારણ હશે. કવિતા એટલે છંદ અને છાંદસ રચના એ જ કવિતા, એવો ગાણિતિક સમીકરણ જેવો દઢ સંભ્રમ કાવ્યલેખન તેમ રસાસ્વાદ અંગે પ્રતિકૂળ નથી નીવડ્યો એમ નહિ, પરંતુ એ વિગત-ચર્ચા અહીં અપ્રસ્તુત ગણાય. આ વિલોકનનું મુખ્ય તાત્પર્ય આ કે, એરિસ્ટોટલે કાવ્યરચના વિશે કથાના એકમની એટલે કે ઘટનાતત્ત્વની તેમ જ વસ્તુવિકાસની ઉપયોગિતા અગ્રિમ માની હતી અને તે માટે છંદેતર કે છંદ-નિરપેક્ષ નિરૂપણનો વિકલ્પ પણ સ્વીકાર્યો હતો.

ભારતીય કાવ્યમીમાંસામાં પણ નાટક કાવ્યના રમ્ય પ્રકાર તરીકે પ્રશસ્ત થતું આવ્યું છે. જોકે, ગ્રીક તથા ભારતીય આદર્શ તથા આગ્રહ વચ્ચે તાત્ત્વિક તફાવત અવશ્ય જડી

રહેવાનો. પરંતુ, નાટક ઉપરાંત કથાકાવ્યો, ખંડકાવ્યો જેવી રચનાઓ નિમિત્તે ભારતીય કાવ્યપ્રવૃત્તિ વિશે પણ કથાતત્ત્વની અગત્ય અવગણાઈ ન હતી. વળી, પ્રાદેશિક ભાષાના પાંગરતા સાહિત્યે પણ, અમુક અંશે સંસ્કૃત ભાષાના પ્રભાવપ્રસાર હેઠળ કાવ્ય-પ્રચુર વળાંક લીધાનું જણાઈ આવવાનું. આમાં ભજન, ગીત, ગરબી, રાસ, કથાકાવ્ય, આખ્યાન, વીરકાવ્ય તથા લોકનાટય જેવા વિવિધ પ્રકારોમાં ઊર્મિઆવેગથી માંડી ઘટના-ક્રમ પર્યંત વિષયક્ષેત્ર બદલાતું રહેતું, પરંતુ નિરૂપણરીતિ અચૂક કવિતાની જ એવી એકધારી પરંપરા બંધાઈ ગઈ લાગે છે. એટલે, સર્જક—ભાવકના મનમાં કવિતા એટલે છંદ, વૃત્ત કે શ્લોક એવી માન્યતા વસી જાય એ સ્વાભાવિક પણ ગણાય.

ઓગણીસમી સદીના પ્રારંભમાં માથું ઊંચકતો 'રોમાન્ટિસિઝમ' પ્રચલિત થઈ, વર્ચસ ભોગવતા પ્રશિષ્ટ સાહિત્ય-અભિપ્રાય કે વિવેચન-મતને પડકારવા લાગે છે એમાં, કાવ્યરચનાનો સર્વોત્તમ સર્જન-ઉન્મેષ 'ટ્રૅજેડી' વિશે સિદ્ધ થાય, એ એરિસ્ટોટલના સૂત્રાત્મક વિધાન બાબત સવિશેષ ચર્ચા નીકળે છે અને નવા બંડખોરોના વિવેચન-આક્રમણનું મુખ્ય નિશાન બને છે. કાવ્યનું વિષયક્ષેત્ર કેવળ લાગણી, ઊર્મિ, આવેગ કે સંવેદન પૂરતું મર્યાદિત થતું આવે છે તે આ 'રોમેન્ટિક' ટોળકીની કાવ્યરીતિ તેમ વિવેચનપદ્ધતિથી. એરિસ્ટોટલે કવિતા વિશે માનવકરણી—મનુષ્ય-આચરણને પ્રાધાન્ય આપ્યું હતું. ત્યાંથી તેને જાણે ઉઠાડી મૂકી, ઉત્કટતામાં રાચનારા યુવાન કવિઓએ લાગણીના ભાવાવેશને કાવ્યરચનાનો એકમાત્ર ગુણ માની, જેનો એરિસ્ટોટલે સહેતુક વા સરતચૂકથી નામનો અને ગૌણ ઉલ્લેખ કર્યો હતો તે ઊર્મિકવિતા કહેતા 'લિરિક'-ને 'ટ્રૅજેડી'ના સ્થાનની સર્વોચ્ચતા બક્ષી. ઊર્મિકાવ્યના ઉત્કૃષ્ટ તથા કલાન્વિત નમૂના વડે કવિતાસમૃદ્ધિ વધારનારી 'રોમાન્ટિક' કવિ-કલમો 'ટ્રૅજેડી' જેવા નાટયસ્વરૂપ આલેખવાના પ્રયાસમાં કરુણ નિષ્ફળતાને વરી હતી એ વિગત-નોંધ પ્રસ્તુત સંદર્ભમાં સૂચક ઠરવાની. વર્ડ્ઝવર્થ, હેઝલિટ, શેલી, પૉ તથા પેટર જેવા વિચક્ષણ કવિ-વિવેચકોનાં અરૂઢ મંતવ્યોના જોરદાર ચલણથી તેમ જ એ અને એવા કવિગણની આકર્ષક છટા દાખવતી ઊર્મિકવિતાના પ્રસાર દ્વારા કાવ્યોપાસનાના ક્ષેત્રેથી કાર્યભાવ-કાર્યવેગ અને એ રીતે નાટયસહજ વસ્તુગુંફનને જાણે કાયમી દેશવટો દેવાયો અને કેવળ લાગણી-પટુતાને એકચક્રી શાસન સોંપાયું. ટૂંકમાં, લગભગ સર્વત્ર કવિતા ઊર્મિતંત્રનાં સ્પંદનોનું, સ્વકીય સંવેદનોનું તથા અંગત ભાવોદ્રેકનું વાજિન્ત્ર બની રહી એમ જ.

પ્રણયકાવ્ય, ગીત, પ્રકૃતિકાવ્ય, સૉનેટ, કરુણપ્રશસ્તિ તથા મુકતક એમ આત્મલક્ષી 'લિરિક' કવિતાનો સોહામણો વંશ વિસ્તરતો થાય છે એ સાથે કવિતા એટલે ઊર્મિકવિતા

એવો નવો, મૂળથીય મોહક સંભ્રમ રૂઢ થવા લાગે છે. વળી, કવિતા-નિકાલ થયાથી તિરસ્કૃત થયેલું નાટક ટૂંકા ગાળામાં સર્વતોમુખી વિકાસ સાધતા થયેલા ગદ્યની જ્ઞાતિમાં ઉત્તરોત્તર મેવડી-શાં માન—મોભો મેળવતું થાય છે. આ બંને મહત્ત્વની ઘટનાઓનો અર્વાચીન સમયમાં કંઈક એવો એક સાથે જોગ બેઠો તે કાવ્યરૂપ નાટ્યલક્ષી(Dramatic) અથવા કથાપ્રધાન કે વૃત્તાંતલક્ષી (Narrative) હોય—હોઈ શકે એ ચાલ તથા અભિપ્રાય છેક એવા તો વીસરાઈ ગયા કે જ્યારે એરિસ્ટોટલના અનુયાયી આર્નોલ્ડે 'માનવકરણી કાવ્યની સનાતન વિષયસામગ્રી છે' એવું સમર્થ રીતે પ્રતિપાદિત કર્યું ત્યારે એ વિવેચન-સૂત્ર પરત્વેના ઉગ્ર પ્રત્યાઘાતો દ્વારા જ કાવ્ય-સામગ્રી વિશે પ્રવર્તતી જડતાનો ચિતાર મળ્યો. આર્નોલ્ડનું અર્થસૂચન કદાચ આવું હતું કે, કાવ્યનું સ્વરૂપ નહિ તો સત્ત્વ, આકાર નહિ તો અંતરંગ નાટ્યમય-નાટ્યમૂલક હોઈ શકે. પરંતુ હકીકતમાં વસ્તુસ્થિતિ કાંઈક સાવ ઊલટી બનતી આવતી હતી. એક વાર કાવ્યરચનાનું સર્વોત્તમ સ્વરૂપ અને કવિપ્રતિભાનો ઉત્કૃષ્ટ ઉન્મેષ ઠરેલું નાટક હવે નવા તર્ક નિમિત્તે તિરસ્કૃત થતું રહે છે કે, નાટક કાવ્ય નથી માટે સાહિત્ય પણ ન ગણાય; નાટક એટલે નટ-નટીઓ ખાતર રંગભૂમિ પર ભજવવાના આશયથી લખાયેલું પ્રાસંગિક ઉભડક લખાણ એવી પ્રત્યાઘાતી ઉદ્‌ઘોષણાઓ પણ સાંભળવા મળતી થાય છે.

અંગ્રેજી શાસન, શિક્ષણ, સંસ્કાર તેમ જ સાહિત્ય પ્રણાલીના સમન્વય દ્વારા આવિષ્કાર પામતા ભારતીય 'જ્ઞાનોદય'નાં ગુજરાતે જે તેજ પ્રસર્યાં એમાં કવિતા, ગદ્ય તથા નાટકનો એકસામટો અને નવેસરથી પ્રાદુર્ભાવ થાય છે જાણે. નવયુગના મંગલાચરણની એ અસર તળે સાંગોપાંગ ઊર્મિપ્રધાન તેમ આત્મલક્ષી બનતી ગુજરાતી કવિતાને મુખ્ય પ્રેરકબળ સાંપડે છે તે પ્રતિનિધિ કવિ નર્મદના 'જોસ્સા'નું. અગત્યની યુગ-સંધિ પછીની નર્મદીય કારકિર્દીથી આરંભાતા ઊર્મિકવિતાના કીર્તિદિનની કાવ્યપ્રવૃત્તિ સાથે જૈન રાસા, મધ્યકાલીન આખ્યાન વા વાર્તા કે કથાકાવ્યોની સરખામણી કરી જોવાથી કાવ્યરચનામાંથી કથાભાગ, ઘટનાતત્ત્વ કે વસ્તુમાંડણીના લોપની પ્રક્રિયા સ્પષ્ટ બની આવશે. વળી, કવિતાથી ઊલટું ગુજરાતી નાટક અંગે એક વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિની ઉપસ્થિતિ નોંધવાની રહેશે. પ્રારંભથી જ સંસ્કૃત નાટ્યરીતિ પ્રભાવક રહી હોવાથી પ્રભવકાળથી ગુજરાતી નાટકનું વિલક્ષણ બંધારણ સ્થિર થઈ આવે છે. લખાતાં-છપાતાં નાટકોની વિદ્વદ્‌ભોગ્ય બનતી છંદસ્થ કે શ્લોકબદ્ધ કવિતા તેમ ભજવાતાં નાટકોની લોકભોગ્ય, ગેય અને સંગીતસુલભ રચનાઓ વચ્ચે શૈલીવિષયક તાત્ત્વિક તફાવત ભલે અત્યધિક હોય પરંતુ ઉભય નાટ્યરીતિની આ પાત્ર-પ્રસંગના ઔચિત્ય વિનાની પદ્યપ્રચુરતા એકસરખી અપ્રસ્તુત, અવાસ્તવિક તથા અરુચિકર લાગ્યા વિના નહિ રહે. એટલે, પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમાં

નાટક જ્યારે ગદ્યની નિશ્રામાં વ્યકિતત્વ–વિકાસની છટા દાખવતું હતું ત્યારે ગુજરાતી સાહિત્યક્ષેત્રે નાટક તથા કવિતાનાં બે અર્ધાંગોનું જાણે બલાત્ અને કંઈક કૃત્રિમ સંલગ્ન ગોઠવાયું હોય એવી દુર્દશા પ્રવર્તતી જણાય છે. ટૂંકમાં, 'નાટક' નામે ઓળખાવાતી–ઓળખાતી થયેલી કૃતિઓમાં નાટ્ય તેમ કાવ્ય એ બંને વિલક્ષણ સ્વરૂપોના ગુણવિશેષ બહુધા વણખીલ્યા રહેતા આવતા. પરિણામે, ગ્રીક તથા ભારતીય કાવ્યશાસ્ત્રીઓએ ગૌરવપદે સ્થાપેલી સત્ત્વરૂપ કાવ્યમયતા ગુજરાતી નાટ્યલેખન વિશે પણ વિકૃત થતી આવે છે. નગીનદાસથી નાનાલાલ પર્યંત ગુજરાતી નાટક આવી 'આ ઘેર-પેલે ઘેર' ની કુણ દ્વિધામાં જીવ્યું–તરફડ્યું એમ કહેવાય. આવા બિનલાભદાયી સહ-અસ્તિત્વનો નાનાલાલનાં ભાવપ્રધાન નાટકો દ્વારા ઉપલક રીતે ઉકેલ આવ્યો જણાય ખરો, પરંતુ તેમની સાદ્યંત ઊર્મિપ્રધાન કાવ્યરીતિમાં નાટકને તો મુખ્યત્વે વેઠવાનો વારો આવ્યો જોવા મળશે–અને એ નાટ્યોદ્યમ નિમિત્તેની નાનાલાલીય કાવ્યછટાથી ગુજરાતી કવિતાને ય છેક હરખાવાનું નથી મળ્યું. ઉપર્યુકત વૈચિત્ર્યનું અસરકારક નિવારણ થયું વીસમી સદીમાં મુનશી–મહેતાનાં ગદ્યાશ્રયી નાટકો દ્વારા. અર્વાચીન નાટકની, સારી રીતે ખેડાયેલા ગદ્યની લખાવટની રસલક્ષી અર્થસાધકતા નિમિત્તે કવિતાની ખોટ તો શાની સાલે, ઊલટું નાટ્યછટાનો નવો અવકાશ દૃષ્ટિગોચર થયો. આમ, કાવ્યની યશકલગી મનાયેલું નાટક ગદ્યનું શિરમોર બની રહે એ તાસીર પણ સાંપ્રત સમયની હકીકત કહેવાય.

વણનોતર્યા મહેમાન જેવી કવિતા ગળાઈ ગયા પછી, શુદ્ધ ગદ્યદેહી નાટકને સાહિત્ય તેમ રંગભૂમિના દ્વિવિધ ક્ષેત્રે વ્યાપક સન્માન સાંપડવાથી કાવ્યોપાસક વર્ગમાં વળી નવો પ્રત્યાઘાત ઉદ્ભવતો જણાય છે. મૂળે તો કાવ્યકૂખે ઊછરેલું અને કાવ્યતત્ત્વથી રળિયામણું લાગતું નાટક કેવળ ગદ્ય-પ્રદેશે અટવાઈ રહે અને સાદ્યંત ગદ્યનિર્ભર બની માત્ર એકવિધ, રસશુષ્ક કે ભાવહીન બનવા તરફ વળવા માંડે એવી દિશા-ગતિ સચિત કવિઓને કાવ્ય તેમ નાટ્યના સર્વાંગીણ વિકાસ માટે એકપક્ષી લાગી હોવી જોઈએ. આમ, પહેલાં કરતાં કલોચિત ઢબે નાટકને કાવ્યદીક્ષા આપવાના જે ફેર-પ્રયાસ થયા તે આ કાવ્યનાટક–પદ્યનાટકનાં મંગલાચરણ. નાટકના પિયેર સમા કાવ્યક્ષેત્રેથી મળતાં થયેલાં આમંત્રણોમાં વળતો વિવેકશૂન્ય અતિરેક ઠલવાયાની અણગમતી હકીકત પણ નોંધવાની થશે.

સાદ્યંત ગદ્યદેહી નાટકથી વા ઊર્મિપ્રધાન કવિતાની સેળભેળથી સ્વતંત્ર રીતે ખેડાવા લાગેલા પદ્યનાટક વિશે નાટ્યસહજ વસ્તુ-એકમ તેમ જ કાવ્યમય કથન–નિરૂપણના ભાવ-વાહી રસસમન્વય અર્થે સભાન તેમ સમર્થ પ્રયાસ પણ થતા આવે છે એમાં નાટ્ય-સ્વરૂપના

વ્યકિતત્વ-વિકાસ માટે નવેસરથી હૈયાધારણ બંધાય છે. જોકે, આમાં કવિતાને નાટકમાં કે નાટકને કવિતામાં બળપૂર્વક ખેંચી જવાની કોઈ ઉપલક તરકીબ અભિપ્રેત નથી. વળી, ગદ્યમાં લખવા ધારેલું નાટક પદ્યમાં લખી કાઢવામાં આવે એવો કેવળ શૈલી-ફેરનો ઉપરછલ્લો તફાવત પણ તેમાં નથી સંકળાયેલો. મૂળે તો વસ્તુ, વાતાવરણ તેમ વિચારસૃષ્ટિ વિશે એવી વિશિષ્ટ ઉદાત્તતા-અસામાન્યતા ગૂંથાયેલી હોય કે તદ્‌ગત ભાવમયતા તેમ જ રસવાહિતાના નિરૂપણ અર્થે કાવ્યોચિત માવજત અને કાવ્યમય બાની છેક અનિવાર્ય શૈલી-ઉપાદાન બની રહે; એટલે પદ્યનાટક એ કેવળ નિરૂપણ-રીતિનો પ્રશ્ન નથી. ઊલટું, ભાવપોષક વિશિષ્ટ વિષય-ઓકમની પસંદગી, નાટયસહજ રંગપૂરણી, કલ્પનોચિત માવજત તેમ જ કાવ્યસુલભ રસનિષ્પત્તિ જેવા સર્વાંગીણ સર્જક કીમિયા અંગે દ્વિમુખી નિષ્ણાતબુદ્ધિ અને એ સાથે જ કેટલીક નૈસર્ગિક શૈલી-ખૂબી અત્યાવશ્યક ઠરી ચૂકી છે.

નાટકને પગલે કાવ્યનાટક પણ ગુજરાતી સાહિત્ય ક્ષેત્રે મોડું અને મંદગતિએ પ્રવેશ્યું કહેવાય. એમાં વળી, રૂઢ—સિદ્ધ ગદ્યાવતારી નાટક અને નવીન—પ્રયોગક્ષમ કાવ્યરંગી નાટકના કસબભેદની ખૂબી-ખામી યથાર્થ અવગત થઈ જણાતી નથી, એટલે ગુજરાતીમાં કાવ્યનાટક સ્વરૂપસિદ્ધ તરીકે નહિ પણ શૈલીપ્રયોગ તરીકે આસનાવાસના પામી રહ્યું છે એટલું તત્કાલ ફલિત મળી શકે.

આ પ્રાયોગિક અવસ્થામાં પ્રશસ્ય પ્રસ્થાન તરીકે પ્રથમ ઉલ્લેખ કરવાનો રહેશે ઉમાશંકર જોશીના 'પ્રાચીના' (૧૯૪૪) નો. પાત્ર-પ્રસંગ પૌરાણિક હોવા છતાં, તદ્‌ગત ભાવના-સૃષ્ટિ વા વિચારશ્રેણીના અંતરંગ નિમિત્તે તેમ જ પદ્યનાટકના બાહ્યાકારને કારણે 'પ્રાચીના' અર્વાચીન રચિને વિશેષ તો અર્વાચીના તરીકે આકર્ષતી રહી છે.

કુળ કે જન્મ દ્વારા નહિ પરંતુ વ્યવહાર-આચરણ દ્વારા માનવીય ગૌરવ તથા પુરુષાર્થ-ની ઉદાત્તતા માપવાનો આગ્રહ ધરાવતા તેમ જ પોતાના જીવન વિશે એવો આગ્રહ આચરી બતાવતા અને સમષ્ટિ-હિત સમાવતું ઉગ્ર વ્યકિતત્વ ધરાવતા કર્ણની કરુણા તેમ ઔદાર્ય, યુદ્ધ અંગેના પુરુષાર્થની વિફળતા તથા દારુણતા દર્શાવી આપતાં કુંતી, ગાંધારી અને દ્રૌપદી જેવાં સ્ત્રી-પાત્રોની પ્રગટ-અપ્રગટ મનોવ્યથા તથા સાંત્વના, 'શૃંખલિત આત્મા' કુબ્જાની કૃષ્ણ-સાહચર્યની ઝંખના અને રાધા-ભકિતથી પોતાની નિરાળી પ્રેમલીલા વિશેની ખુમારી જેવા અભિનવ ભાવવૈવિધ્ય દ્વારા પ્રાચીન પાત્રાલેખ વિશે કવિએ રુચિકર અર્વાચીનતા તેમ મૌલિક વિચારમાળાનો નિક્ષેપ ગોઠવવા સાથે તે તે પુરાણ-પાત્રના પિંડ વિશે સજીવ વ્યકિતત્વ પ્રગટાવ્યું છે. જેમ 'પાત્રચિત્રણ વિશે

નાટક જ્યારે ગદ્યની નિશ્રામાં વ્યક્તિત્વ--વિકાસની છટા દાખવતું હતું ત્યારે ગુજરાતી સાહિત્યક્ષેત્રે નાટક તથા કવિતાનાં બે અર્ધાંગોનું જાણે બલાત્ અને કંઈક કૃત્રિમ સંલગ્ન ગોઠવાયું હોય એવી દુર્દશા પ્રવર્તતી જણાય છે. ટૂંકમાં, ‘નાટક’ નામે ઓળખાવાતી—ઓળખાતી થયેલી કૃતિઓમાં નાટ્ય તેમ કાવ્ય એ બંને વિલક્ષણ સ્વરૂપોના ગુણવિશેષ બહુધા વણખીલ્યા રહેતા આવતા. પરિણામે, ગ્રીક તથા ભારતીય કાવ્યશાસ્ત્રીઓએ ગૌરવપદે સ્થાપેલી સત્ત્વરૂપ કાવ્યમયતા ગુજરાતી નાટ્યલેખન વિશે પણ વિકૃત થતી આવે છે. નગીનદાસથી નાનાલાલ પર્યંત ગુજરાતી નાટક આવી ‘આ ઘેર-પેલે ઘેર’ ની કુણ દ્વિધામાં જીવ્યું—તરફડ્યું એમ કહેવાય. આવા બિનલાભદાયી સહ-અસ્તિત્વનો નાનાલાલનાં ભાવપ્રધાન નાટકો દ્વારા ઉપલક રીતે ઉકેલ આવ્યો જણાય ખરો, પરંતુ તેમની સાદ્યંત ઊર્મિપ્રધાન કાવ્યરીતિમાં નાટકને તો મુખ્યત્વે વેઠવાનો વારો આવ્યો જોવા મળશે—અને એ નાટ્યોદ્યમ નિમિત્તેની નાનાલાલીય કાવ્યછટાથી ગુજરાતી કવિતાને ય છેક હરખાવાનું નથી મળ્યું. ઉપર્યુક્ત વૈચિત્ર્યનું અસરકારક નિવારણ થયું વીસમી સદીમાં મુનશી—મહેતાનાં ગદ્યાશ્રયી નાટકો દ્વારા. અર્વાચીન નાટકની, સારી રીતે ખેડાયેલા ગદ્યની લખાવટની રસલક્ષી અર્થસાધકતા નિમિત્તે કવિતાની ખોટ તો શાની સાલે, ઊલટું નાટ્યછટાનો નવો અવકાશ દષ્ટિગોચર થયો. આમ, કાવ્યની યશકલગી મનાયેલું નાટક ગદ્યનું શિરમોર બની રહે એ તાસીર પણ સાંપ્રત સમયની હકીકત કહેવાય.

વણનોતર્યા મહેમાન જેવી કવિતા ગળાઈ ગયા પછી, શુદ્ધ ગદ્યદેહી નાટકને સાહિત્ય તેમ રંગભૂમિના દ્વિવિધ ક્ષેત્રે વ્યાપક સન્માન સાંપડવાથી કાવ્યોપાસક વર્ગમાં વળી નવો પ્રત્યાઘાત ઉદ્ભવતો જણાય છે. મૂળે તો કાવ્યકૂખે ઊછરેલું અને કાવ્યતત્ત્વથી રળિયામણું લાગતું નાટક કેવળ ગદ્ય-પ્રદેશે અટવાઈ રહે અને સાદ્યંત ગદ્યનિર્ભર બની માત્ર એકવિધ, રસશુષ્ક કે ભાવહીન બનવા તરફ વળવા માંડે એવી દિશા-ગતિ સચિત કવિઓને કાવ્ય તેમ નાટ્યના સર્વાંગીણ વિકાસ માટે એકપક્ષી લાગી હોવી જોઈએ. આમ, પહેલાં કરતાં કલોચિત ઢબે નાટકને કાવ્યદીક્ષા આપવાના જે ફેર-પ્રયાસ થયા તે આ કાવ્યનાટક—પદ્યનાટકનાં મંગલાચરણ. નાટકના પિયેર સમા કાવ્યક્ષેત્રેથી મળતાં થયેલાં આમંત્રણોમાં વળતો વિવેકશૂન્ય અતિરેક ઠલવાયાની અણગમતી હકીકત પણ નોંધવાની થશે.

સાદ્યંત ગદ્યદેહી નાટકથી વા ઊર્મિપ્રધાન કવિતાની સેળભેળથી સ્વતંત્ર રીતે ખેડાવા લાગેલા પદ્યનાટક વિશે નાટ્યસહજ વસ્તુ-એકમ તેમ જ કાવ્યમય કથન—નિરૂપણના ભાવ-વાહી રસસમન્વય અર્થે સભાન તેમ સમર્થ પ્રયાસ પણ થતા આવે છે એમાં નાટ્ય-સ્વરૂપના

વ્યકિતત્વ-વિકાસ માટે નવેસરથી હૈયાધારણ બંધાય છે. જોકે, આમાં કવિતાને નાટકમાં કે નાટકને કવિતામાં બળપૂર્વક ખેંચી જવાની કોઈ ઉપલક તરકીબ અભિપ્રેત નથી. વળી, ગદ્યમાં લખવા ધારેલું નાટક પદ્યમાં લખી કાઢવામાં આવે એવો કેવળ શૈલી-ફેરનો ઉપરછલ્લો તફાવત પણ તેમાં નથી સંકળાયેલો. મૂળે તો વસ્તુ, વાતાવરણ તેમ વિચારસૃષ્ટિ વિશે એવી વિશિષ્ટ ઉદાત્તતા-અસામાન્યતા ગૂંથાયેલી હોય કે તદ્ગત ભાવમયતા તેમ જ રસવાહિતાના નિરૂપણ અર્થે કાવ્યોચિત માવજત અને કાવ્યમય બાની છેક અનિવાર્ય શૈલી-ઉપાદાન બની રહે; એટલે પદ્યનાટક એ કેવળ નિરૂપણ-રીતિનો પ્રશ્ન નથી. ઊલટું, ભાવપોષક વિશિષ્ટ વિષય-એકમની પસંદગી, નાટ્યસહજ રંગપૂરણી, કલ્પનોચિત માવજત તેમ જ કાવ્યસુલભ રસનિષ્પત્તિ જેવા સર્વાંગીણ સર્જક કીમિયા અંગે દ્વિમુખી નિષ્ણાતબુદ્ધિ અને એ સાથે જ કેટલીક નૈસર્ગિક શૈલી-ખૂબી અત્યાવશ્યક ઠરી ચૂકી છે.

નાટકને પગલે કાવ્યનાટક પણ ગુજરાતી સાહિત્ય ક્ષેત્રે મોડું અને મંદગતિએ પ્રવેશ્યું કહેવાય. એમાં વળી, રૂઢ—સિદ્ધ ગદ્યાવતારી નાટક અને નવીન—પ્રયોગક્ષમ કાવ્યરંગી નાટકના કસબભેદની ખૂબી-ખામી યથાર્થ અવગત થઈ જણાતી નથી, એટલે ગુજરાતીમાં કાવ્યનાટક સ્વરૂપસિદ્ધ તરીકે નહિ પણ શૈલીપ્રયોગ તરીકે આસનાવાસના પામી રહ્યું છે એટલું તત્કાલ ફલિત મળી શકે.

આ પ્રાયોગિક અવસ્થામાં પ્રશસ્ય પ્રસ્થાન તરીકે પ્રથમ ઉલ્લેખ કરવાનો રહેશે ઉમાશંકર જોશીના 'પ્રાચીના' (૧૯૪૪) નો. પાત્ર-પ્રસંગ પૌરાણિક હોવા છતાં, તદ્ગત ભાવના-સૃષ્ટિ વા વિચારશ્રેણીના અંતરંગ નિમિત્તે તેમ જ પદ્યનાટકના બાહ્યાકારને કારણે 'પ્રાચીના' અર્વાચીન રચિને વિશેષ તો અર્વાચીના તરીકે આકર્ષતી રહી છે.

કુળ કે જન્મ દ્વારા નહિ પરંતુ વ્યવહાર-આચરણ દ્વારા માનવીય ગૌરવ તથા પુરુપાર્થ-ની ઉદાત્તતા માપવાનો આગ્રહ ધરાવતા તેમ જ પોતાના જીવન વિશે એવો આગ્રહ આચરી બતાવતા અને સમષ્ટિ-હિત સમાવતું ઉગ્ર વ્યકિતત્વ ધરાવતા કર્ણની કરુણા તેમ ઔદાર્ય, યુદ્ધ અંગેના પુરુપાર્થની વિફળતા તથા દારુણતા દર્શાવી આપતાં કુંતી, ગાંધારી અને દ્રૌપદી જેવાં સ્ત્રી-પાત્રોની પ્રગટ-અપ્રગટ મનોવ્યથા તથા સાંત્વના, 'શૃંખલિત આત્મા' કુબ્જાની કૃષ્ણ-સાહચર્યની ઝંખના અને રાધા-ભકિતથી પોતાની નિરાળી પ્રેમલીલા વિશેની ખુમારી જેવા અભિનવ ભાવવૈવિધ્ય દ્વારા પ્રાચીન પાત્રાલેખ વિશે કવિએ રુચિકર અર્વાચીનતા તેમ મૌલિક વિચારમાળાનો નિક્ષેપ ગોઠવવા સાથે તે તે પુરાણ-પાત્રના પિંડ વિશે સજીવ વ્યકિતત્વ પ્રગટાવ્યું છે. જેમ 'પાત્રચિત્રણ' વિશે

તેમ પ્રસંગનિરૂપણ અંગે પણ કવિ-બુદ્ધિએ નવતર તથા રસદ્યોતક અર્થઘટન તારવવાનું તાકયું છે. 'બાલ-રાહુલ' માં તેઓ મહાભિનિષ્ક્રમણ જેવા સર્વોદાત્ત—ભવ્ય પ્રસંગવિશેષ અંગે જરા, વ્યાધિ, મૃત્યુ જેવાં પરંપરાગત—પ્રચલિત તેમ નાસ્તિવાચક મૂલ્યોની પ્રેરકતા નકારી, "વિશ્વવાત્સલ્યની દીક્ષા અપાવવામાં વત્સ રાહુલ નિમિત્ત બન્યો" એવો અર્થસૂચક તેમ આસ્તિવાચક કાવ્યધ્વનિ ગૂંથી આપે છે. 'કામ-દહન'ના અતિપ્રસિદ્ધ પ્રસંગ નિમિત્તે "રતિ-મદનનાં અર્ધનારીશ્વરનો વિકાસોન્મુખ અંકુર" નિર્દેશી એ આત્મઐકયની સર્વોદાત્ત કલ્પનાના પર્યાયરૂપે તેને કવિભાવે બિરદાવે છે. પ્રમાણમાં હળવી જણાતી રચના 'આશંકા' માં કથનરીતિની નવીનતા સાથે, પ્રેમના અનુભવક્ષેત્રે સંશયાવસ્થા પછી સહજસુલભ બની આવતા શ્રદ્ધાબળ વિશેના વિષયબીજની અગંભીરતા પ્રયોજાઈ છે. પ્રાચીન પાત્ર-પ્રસંગ વિશે સંક્રાંત કરાયેલી આવી અર્વાચીન ભાવસૃષ્ટિની સુસંગત તેમ રસવાહી અભિવ્યકિત માટે કાવ્યનાટકની અદ્યતન શૈલીરીતિ અપનાવાઈ છે- અને 'પ્રાચીના' ની અભ્યાસપાત્ર વિશેષતા હોય તો તે આ વિષયાંગભૂત વિચારબીજ વિશે રસમયતા પ્રગટાવતું કલોચિત નિરૂપણ.

પદ્યનાટકના સ્વરૂપ-ખેડાણ વિશે સફળ કવિને જે સુગમતા રહે છે તે કવિતાકલાની વ્યવહારુ આંટીઘૂંટીથી અજ્ઞાત ગદ્ય-નાટયકારને ભાગ્યે જ મળવાની. "મને લાગે છે કે, કાવ્યનાટક જો યથાર્થ રીતે ખેડાવાનું હશે તો તે કવિતા વિશે કલમ અજમાવતા યુકિતબાજ ગદ્યનાટયકારોને હાથે નહિ પરંતુ નાટક લખવાનું શીખતા કવિઓના હાથે ખેડાશે"* એવો સફળ કવિ-નાટયકારનો વિવેચનમત પ્રસ્તુત ચર્ચાક્રમ અંગે સૂચક ગણાય તે સ્વાનુભવ તેમ નિષ્ણાતબુદ્ધિની બેવડી દષ્ટિએ. એ રીતે, ઉમાશંકરને તો ઊર્મિકવિતા તેમ એકાંકીકસબ અંગે એકસરખી સિદ્ધિ સાંપડી હોઈ, પદ્યરૂપકના ખેડાણ માટે તેઓ પૂરતા સુસજ્જ ગણાય.

'પ્રાચીના' ની રચનાઓ એકાંકી પદ્યરૂપક તરીકે પણ અવલોકાઈ છે અને સુરેખ વિષય-એકમ, સંક્ષિપ્ત કાલમાન તેમ જ નાટયોપકારક વસ્તુબીજ દ્વારા બહુધા એકાંકી-બંધની તાત્ત્વિક આવશ્યકતાઓ જળવાઈ આવી છે ખરી, છતાં એકાંકી-આવશ્યક વસ્તુ-તંતુની ગૂંથણી અને નાટયાર્થસાધકતાની અનુપસ્થિતિ પણ વર્તાવાની—અને એ છેક અકારણ પણ નહિ ઠરે. પાત્રપ્રધાન રચનાઓમાં મર્યાદિત ફલક દરમિયાન નાટય-સહજ પાત્રવિકાસ સધાય તો પણ ન-જેવો જ. પ્રસંગાશ્રિત રચનાઓમાં પણ અભિપ્રેત ભાવની કાવ્યાભિવ્યકિતની અપેક્ષાએ નાટયાંશો મોળા રહેતા આવે છે. વળી,

* T. S. Elliot, 'Poetry and Drama' P. 33.

સંવાદબાનીની નાટયછટા સાથે વસ્તુસંધી જાળવવા વૃત્તાંતકથન કે નિવેદન-રજૂઆતનું કાવ્યાનુસંધાન પણ પ્રયોજાયું છે. એટલે વિષયબીજના આ કાવ્યોપચારમાં નાટયસ્ફોટ તીવ્ર-ઉત્કટ ન રહે એ સ્વાભાવિક ગણાય; છતાં પોતે પસંદ કરેલી સામગ્રીની મર્યાદામાં રહીને પણ કવિએ પાત્રલક્ષણ કે પ્રસંગરંગ અંગેના ભાવોદ્રેક નિમિત્તે નાટયમય અભિનેયાર્થ મોકા ઉપસાવી આપ્યા છે; એના સુવાંગ સફળ દષ્ટાંત તે કર્ણ તેમજ કુબ્જાનું પાત્રચિત્રણ અને 'રતિ-મદનનું', ખાસ કરીને ઉત્તરાર્ધ ભાગનું પ્રસંગ-નિરૂપણ. આ માટેની કામગીરી સોંપાઈ છે પદ્યમય સંવાદબાનીને. 'આશંકા', 'ગાંધારી' સિવાયની રચનાઓમાં, ભાવમયતાના વૈવિધ્ય મુજબ પાત્ર-પ્રસંગાનુસાર છંદ, ઢાળ કે લય સંબંધી બાની-પ્રયોગની અજમાયશ થઈ જણાતી નથી. પ્રવાહી પદ્યની એકધારી એકવિધ લઢણ પણ ભાવાભિવ્યકિતની નિતાંત નાટયમયતા અંગે અમુક અંશે શૈલીબાધ ઠરશે કદાચ; તો તેમાંની નાટયછટાની રસસુલભ કાવ્યાભિવ્યકિત ભાવિ પદ્ય-નાટયકાર માટે પ્રેરક માર્ગદર્શક પણ ઠરવાની. કેમ કે, એકંદરે 'પ્રાચીના' ની પદ્યરીતિમાં રૂપકની સાથે કાવ્યની ગુણવિશેષતાનો વિવેકી તેમ રસાશ્રયી સમન્વય શૈલી-સુલભ થયો છે. ભાવવાહી અને વિશુધ્ધ કવિતાનાં ઉમદા લક્ષણો 'પ્રાચીના'કાર કવિએ રૂપકબંધ વિશે અનાયાસ ઉતારી બતાવ્યાં છે. નાટયમય સંવાદબાની ઉપરાંત, પ્રક્ષોભક, પ્રગાઢ તથા પ્રશાંત વાતાવરણની ભાવનિષ્પત્તિમાં, બહુધા ઉદાત્ત મનોભાવ તથા પરમાર્થી વલણો ધરાવતાં પાત્રોના ચિત્રણમાં તેમજ કલેશરહિત અને કલ્યાણકારી ભાવનાઓના પરોક્ષ ઉદ્‌બોધનમાં પણ સુંદર હૃદયસ્પર્શી કવિતા જ વાંચવા-માણવા મળી રહેવાની. પદ્યરૂપકોના વાચિક અભિનયની નાટયોચિત ભાવવાહિતા તથા કાવ્યમય સુશ્રાવ્યતાને વાણી તેમ વાદ્યના રસોપચાર વડે 'આકાશવાણી'ના નવા માધ્યમ મારફત નાણી જોવાનો પુરુષાર્થ કરવામાં આવે તો 'પ્રાચીના'કારના પહેલ-પ્રયાસનું વિશેષ ઊચત પ્રસ્થાન-મૂલ્ય આંકી શકાય.

આ ચર્ચા–ક્રમમાં બીજો ઉલ્લેખ કરવાનો રહેશે દુર્ગેશ શુક્લના 'ઊર્મિનાટક', 'ઉર્વશી' (૧૯૪૪) નો. 'ઉર્વશીની કથા'માં કવિએ મુખ્યત્વે "કાવ્યોચિત તત્ત્વનું આકર્ષણ" અનુભવ્યું હોઈ, સ્નેહસંબંધના અતિસંક્ષિપ્ત વિષયએકમ નિમિત્તે પ્રણયીઓના પ્રથમ મિલનના, પ્રણયસહચારના તથા આખરી વિદાયના ત્રણ મુખ્ય પ્રસંગો દ્વારા ઊભરાતા ઊર્મિઉદ્‌ગારો જ ઠાલવ્યા છે જાણે. અંક-વિભાજન, પાત્ર--આયોજન તથા સંવાદ-લખાવટ વડે નાટકના બાહ્યાકારનો સ્વીકાર કર્યો હોવા છતાં, સાગર-કન્યા ઉર્વશી તથા મનુજપુત્ર પુરુરવાના પ્રણયસંબંધના સૂક્ષ્મ-સંઘર્ષમૂલક તત્ત્વને વા નાટયોપકાર વિષાદમૂલક અંતર્વસ્તુને કવિ નથી પામી શકયા, નથી પ્રગટાવી શકયા. પ્રણયી પાત્રોના ઊર્મિપૂર્ણ ભાવોદ્‌ગારોની અભિવ્યકિત અર્થે પદ્યના ઉપાદાન પેટે "છંદ પૃથ્વી અનાયાસે

આવી મળ્યો, અને વાણીને સરળ વાહન મળી ગયું."* પ્રણયના ઉલ્લાસી કે કરુણ ભાવોના પ્રલંબ ઉદ્‌ગારોમાં વા વૃત્તાંત કે વર્ણનમાં પૃથ્વી વૃત્ત દ્વારા કાવ્યોચિત પ્રવાહિતા તથા લય જળવાઈ આવે છે, પરંતુ એથી જ કદાચ, અતિ-ઊર્મિશીલતા નિમિત્તે 'કથા'-નો નાટયબંધ અસ્તવ્યસ્ત બનેલો જણાશે અને કવિ-અભિપ્રેત 'અવનવીન વિચારમાળા' અવ્યકત રહેવા બદલ આ શૈલી-કારણ પણ વિચારાવાનું ખરું. નાના-ટૂંકા સંવાદોના અભિનયવાહી મોકા મળવા છતાં, પાત્રોચિત-પ્રસંગોચિત નાટયછટા અંગે કલમ-પ્રયોગની કવિહોંશ પણ વર્તાશે નહિ. એટલે, શુકલે નાટકના ઉપલક માળખામાં તલસાટ, મિલન તથા વિદાયના ઉત્કટ ભાવોની ઊર્મિપ્રચુર પ્રણયકવિતાનું કાવ્ય-ચક્ર યોજ્યું છે એમ જ.

આ બંને કવિઓથી ઊલટી રીતે, પ્રેમશંકર ભટ પોતાના ' શ્રીમંગલ ' (૧૯૫૪) માં સંગ્રહની ' પદ્યરૂપકો ' તરીકે ઓળખાવાયેલી રચનાઓમાં મુખ્યત્વે નૃત્યને અને તેના રસાનુપાન તરીકે ગીત-સંગીતને પ્રાધાન્ય આપે છે. સૂત્રધાર, નર્તક-નર્તિકાવૃંદ, ગાયકવૃંદ, પરિચારિકાવૃંદ તથા પ્રવકતા જેવી સહજસુલભ યુકિત વડે કથાભાગની વૃત્તાંતપ્રધાન તેમ નૃત્ય-ગીત-સંગીતપ્રધાન રજૂઆત કે માવજત કરવાથી કવિ આગળ વધતા નહિ જણાય. એમાં કવિની વિષયસામગ્રી વા વસ્તુ-એકમ વિશે નાટયમય મોકા કે ભાવસ્થાન છેક અનુપસ્થિત છે એમ નથી, પરંતુ નાટયભાવ અંગેની પ્રેમશંકરની પરખશકિત તેમ નિરૂપણરીતિની કેટલીક મર્યાદા પણ આમાં કારણભૂત ઠરવાની. છંદસ્થ રચનાઓમાં પ્રયોજાયેલો અનુષ્ટુપ ભાવવાહિતા બદલ ઉપકારક પદ્ય-ઉપાદાન બન્યું હોવા છતાં કલ્પના તેમ ઊર્મિલતા સાથે સંકળાયેલી ભાવભૂમિકાની સામાન્યતા રસબાધક પણ નીવડવાની. અલબત્ત, કેટલાંક કર્ણમધુર નીવડે એવાં છટક ગીતોનું સ્વરાંકન કરી જોવા જેવું—કરી રાખવા જેવું ખરું. તેમની વિશિષ્ટ રસરંજક માવજતને કારણે લગભગ તમામ રચના-ઓના આયોજનમાં ગેયતા, દશ્યતા તેમ સુશ્રાવ્યતાના ગુણોનું આકર્ષણ જળવાઈ રહે છે. પરંતુ 'પદ્યરૂપકં' ના વિશેષણને જરાતરા પણ સાર્થ કરે એ રીતે પદ્યની ઉદાત્ત કાવ્યમયતા, કલ્પનાવૈભવ, ભાવમાધુર્ય તેમ જ છંદવૈવિધ્ય અને રૂપકની અભિનેયાર્થ નાટયોપકારક ગુણવિશેષતાની અપેક્ષાએ એનું લખાણ-પોત ફિસ્સું પડવાનું.

આ પરંપરામાં બીજા કવિ હસિત બૂચ ' સંગીત- રૂપક સંગ્રહ ' રજૂ કરે છે તે 'સૂર મંગલ' (૧૯૫૮). એમાં ઋતુનાં વર્ણનકાવ્યો જેવાં 'ફાગુકાવ્યો' તથા પ્રસંગચિત્રો એવી વિભાગવારી ગોઠવાઈ છે, એટલે કથાભાગનું કયાંક ઓઠું સ્વીકારાયું હોવું છતાં

* 'થોડુંક પ્રાસ્તાવિક'; પૃ. ૬.

કથા કહેવાનો કવિનો આશય વર્તાતો નથી. વસ્તુતંતુની વૃત્તાંતાત્મક રજૂઆતને કારણે પાત્રોના વિવિધ-પ્રબળ લાગણીભાવો, શકય મોકા પર પણ અવ્યકત રહેવાથી સાત્ત્વિક અભિનયની તક છિનવાઈ ગઈ કહેવાય. રૂપકનાં લક્ષણો પૂરતાં ન વિકસ્યાં હોય ત્યારે પારિભાષિક રીતે ' ઉપરૂપક ' તરીકે ઓળખાતી "આવી કૃતિઓમાં રસના પરિતોષની સ્થિતિ નથી આવતી; ભાવ નિરૂપણની સપાટીએ જ રહે છે, ભાવો પણ ઘણું ખરું સંચારી જ હોય છે, સ્થાયી બનતા નથી."* 'શ્રીમંગલ' માં જેમ નૃત્ય તેમ 'સૂરમંગલ' માં સંગીત કેન્દ્રસ્થ રહેતું આવે છે. વિષયબંધને વ્યકત કરતી સુગમ પદરચના તથા છાન્દસ કવિતા નિમિત્તે સહજસુલભ થયેલા હળવા કંઠસંગીત ઉપરાંત સૂરસૃષ્ટિની રસલક્ષી માવજત અર્થે હસિત બુચે વાદ્ય તેમ જ શાસ્ત્રીય સંગીતની અગત્ય સ્વીકારી, સભાન શૈલી—પ્રયોગની અજમાયશ કરી જણાય છે. વળી, પ્રસંગોપાત્ત લોકઢાળો તથા છંદોની અર્થસાધકતાનો પણ લાભ લેવાયો છે. સંગીતપ્રાચુર્ય તથા નૃત્યના સહ-આયોજન ઉપરાંત સહેતુક પ્રકાશ-વ્યવસ્થા, ઝીણવટભરી દશ્ય-ગોઠવણ, વૈવિધ્યમય વેશ-ભુષા તેમ સંનિવેશ, પાત્રોની આવનજાવન સાથે મેળ સાધતાં નેપથ્યનાં સંઘગાનો કે વકતવ્યનું સંધિ-સાતત્ય તથા મર્યાદિત કાલમાનમાં આટોપાઈ રહેતી રૂપ-રંગ-સૂરની સંવાદી સૃષ્ટિ જેવી કેટલીક અવનવી વિશેષતાઓ છતાં આમાં 'બૅલે' કે એવા કોઈ બંધ કે એવી બાંધણી અંગે સૂઝ-શૈલીની પરિપકવતા કે સુનિશ્ચિતતા જડવાની નહિ. એટલું ખરું કે દશ્ય-શ્રાવ્ય અસરકારકતા અંગે રસસંપન્ન જણાતી આવી રચનાઓની ખરી ખૂબી એ ભજવાયા વિના પૂરી કળાય નહિ, પરંતુ આવા કલાપ્રકારની સફળતા નિર્માણ-તંત્રના બહુવિધ વિભાગોની સહકારી દક્ષતા વિશે અવલંબતી હોઈ આવી તખતા-રજૂઆત દુષ્કર સાહસ બની રહેવાનો સંભવ ખરો.

આ ઉપરાંત, રાજેન્દ્ર શાહ જેવા કાવ્યનિપુણ, રવીન્દ્ર ઠાકોર જેવા ગીતકાર, અવિનાશ વ્યાસ જેવા સંગીતકાર તથા શિરીષ મહેતા જેવા નૃત્યરસિકના છૂટાછવાયા પ્રયાસો દ્વારા નાટકને કાવ્યરંગી વા કલાન્વિત વાઘા પહેરાવવાની કૌતુકમયતાનું એક નાનું વહેળુ બંધાયું કહેવાય. પણ આમાં મૂળ પદ્યનાટકના આદર્શના ઓછાયા શોધવાનું ય બહુધા મુશ્કેલ પડવાનું. લગભગ સઘળા શૈલી-આયાસ વિશે શોચનીય ઊણપ સાલે છે તે ઉમદા કાવ્યમયતાની તેમ ઉદાત્ત નાટયક્ષમતાની તથા ઉભયના સ્વરૂપ-શૈલીના સહ-પ્રભુત્વની. ગુજરાતીમાં ગદ્ય નાટક હજુ પૂરેપૂરું પલોટાયું જણાતું નથી અને કવિપ્રતિભા તો કયાંય રેઢી ન હોય, એટલે નાટય તેમ કાવ્યના તાણાવાણાના કસબવિશેષ દ્વારા વિશિષ્ટ રસલક્ષ્ય તાકતું આ દુર્લભ કલાસ્વરૂપ ગુજરાતી શૈલીકારને કલમસિદ્ધ થયું ન હોય

* ડોલરરાય માંકડ, 'પુરોવચન' પૃ. ૭.

તો તે છેક અકુદરતી નહિ ઠરે. તળપદી સૂઝ, ભૂમિજાત કલાસંસ્કારોની પ્રેરણા કે તાત્કાલિક આવશ્યકતા અનુસાર થતા રહેલા આવા અખતરાઓમાં નાટ્યેતર-કાવ્યેતર વળગણોથી દશ્ય-શ્રાવ્ય કે મનોરંજક ખૂબીઓ ક્યાંક ખીલી આવે છે તો ક્યાંક કેવળ કાવ્યમયતાનો બોજો પણ નીરસતાનું નિમિત્ત બને છે. આવી ચિત્રવિચિત્રતામાં આદર્શ આંબવાનું બન્યું નથી એમ તો સ્પષ્ટ કરી આપવાની જરૂર રહેશે નહિ, પરંતુ આમાં કોઈ આશાસ્પદ ભાત ઉપસી આવે છે કે કેમ એવી વિગત-તપાસ કરતી વેળા, ભવિષ્યના પ્રયોગકાર—એ પ્રતિભાસંપન્ન હશે એવી અપેક્ષાએ—માટે લાંબા પદ્યનાટકના ખેડાણ વિશે માર્ગદર્શક અંગુલિનિર્દેશ કરી આપનાર કવિ-એકાંકીકારના 'પ્રાચીના'-પ્રયાસો આશ્વાસન બંધાવી શકશે અને ભાવિ વિકાસની એ હૈયાધારણ એ જ આ ટૂંકા-પાતળા વહેણના વિલોકનનું શ્રમ-સાર્થક્ય.

બાવીસ
ભાષાંતર-રૂપાંતર

રાજકીય જય-પરાજયની લાંબી પરંપરા તથા તજ્જન્ય વ્યાપક અનિશ્ચિતતાને કારણે અસ્તવ્યસ્ત તથા ઘણી રીતે નિસ્તેજ—નિશ્ચેતન બની ચૂકેલી ગુજરાતની સારસ્વત પ્રવૃત્તિ વિશે નવો ઉન્મેષ- નવી ચેતના પ્રગટે છે ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં અને સાહિત્ય, શિક્ષણ તથા સંસ્કાર વિશેના નિકટવર્તી-પ્રત્યક્ષ અંગ્રેજી સંપર્ક પછી. અલબત્ત, ખેડાયેલી ભાષા કે પરિપકવ સાહિત્યસૂઝ અંગેની કેટલીક મર્યાદાઓ તથા એવી ઈતર તત્કાલ બાધાઓને કારણે આરંભ-વર્ષોમાં ટૂંકી વાર્તા, નવલકથા, નિબંધ તથા નાટક જેવાં છેક નવાં—અપરિચિત ગદ્ય-સ્વરૂપોનાં, અત્યુત્સાહ તેમ કૌતુકમયતા નિમિત્તે કેવળ અણઘડ-અધકચરા નમૂના મળતા થાય છે. પરંતુ અરુણોદયની આ કુતુહલવૃત્તિ તથા અભિવ્યકિત-ઉત્કંઠા ભાષાંતર પ્રવૃત્તિનું પણ પ્રેરણા-કારણ બન્યું જણાય છે. સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિના આ ઉદ્‌ઘાટન-તબકકામાં, જેમ મૌલિક પ્રયાસો વિશે તેમ અનુવાદપ્રવૃત્તિ વિશે પણ કચાશ, ઉતાવળ તથા બિનકાબેલિયત અને કંઈક અંશે ખંત, નિષ્ઠા તથા અભ્યાસની ઊણપ આગળ તરી આવવાની, પરંતુ પ્રત્યેક ભાષા-સાહિત્ય તેમ જ સાહિત્ય-સ્વરૂપના વિકાસક્રમમાં અનુવાદપ્રવૃત્તિની અગત્ય ઓછી અંકાઈ નથી. આમે ય નાટક જેવા દુસ્સાધ્ય છતાં લેખકપ્રિય પ્રકાર અંગે આ ભાષાંતર—રૂપાંતર-પ્રવૃત્તિ કંઈક રસપ્રદ ધોરણે ચાલતી રહી છે અને કયારેક ફળદાયી બનતી આવી છે. ગુજરાતમાં તો નાટક વિશે જાણે આવડત ઓછી અને આકર્ષણ ઝાઝું, એટલે આવા ભાષાંતર-પુરુષાર્થનો ઉલ્લેખ વિશેષ સ્વાભાવિક ઠરવાનો.

આમાં સૌપ્રથમ રસપ્રદ વિગત નોંધવાની રહેશે નાટયસાહિત્યના પ્રારંભ અંગે. આ વિષયાનુસંધાનમાં ‘ પ્લુટોસ ’ના દલપતરામે કરેલા ગુજરાતી રૂપાંતર ‘ લક્ષ્મીનાટક ’ (૧૮૫૦)નો સૌપ્રથમ ઉલ્લેખ કરવાનો થાય છે તે વ્યવસ્થિત નાટયલેખનના આરંભ અંગે નહિ, પણ શરૂઆતના ગાળામાં જ નાટક અંગે લેખક સમૃદ્ધ ગ્રીક નાટયસાહિત્ય પરત્વે દષ્ટિ દોડાવે છે એ ઈતિહાસ-હકીકત ખાતર. ગ્રીક કૃતિના અધકચરા તરજુમાથી નાટયવિષયક ભાષાંતરના મંગળાચરણ થયા બાદ લગભગ દોઢ દશકા પછી વારો આવે છે ફ્રેન્ચ નાટયકારનો. મોલિયરના ‘મૉક ડૉકટર ’ પરથી તૈયાર કરાયેલા ‘ભટ્ટનું ભોપાળું’ (૧૮૬૭) દ્વારા નાટયરૂપાંતરનો કલાન્વિત આદર્શ રજૂ કરી, દલપતરામથી ઊલટું નવલરામ જાણે નાટયસાહિત્ય તેમ રૂપાંતર અંગે નિર્ણાયક વિકાસક્રમ સાધી આપે છે.

આ પ્રારંભિક અવસ્થામાં, ગ્રીક તરજુમાની સરખામણીમાં ફ્રેંચ નાટયરૂપાંતર સવિશેષ લોકભોગ્ય, નાટયક્ષમ તથા તખતાલાયક બન્યું હોઈ આજ પર્યંત મૌલિક નાટક જેવું આકર્ષણ ધરાવતું રહ્યું છે. આ બંને પરદેશી નાટકોની પ્રેરણા નિમિત્તે સમાજ-જીવનના હાસ્યરસિક નાટકના ખેડાણ અર્થે દિશાસંકેત સૂચવાયો એ વિગતનોંધ આ પ્રારંભ-પ્રયાસનું મહત્ત્વનું તારણ. નાટયલેખનનો ઉત્સાહ-પ્રવાહ એ કેડીએ ન વળ્યો એ હકીકતનો ફેર-ઉલ્લેખ પણ અહીં પ્રસ્તુત ઠરવાનો.

ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધની બીજી ઉલ્લેખનીય ઘટના તે અર્ધ-ધંધાદારી અને અર્ધ-અવેતન રંગભૂમિ પ્રવૃત્તિનો ઉત્સાહી આરંભ. આ ઉર્દૂ-હિંદી તથા પારસી-ગુજરાતી જેવી મિશ્ર રંગભૂમિના અભિનય-ઉત્સાહીઓ પાસે આ પ્રાસ્તાવિક નાટારંગો વેળા તૈયાર નાટકો તો શાનાં હોય? એ રીતે, રંગભૂમિ તેમ અભિનયની કેટલીક આવશ્યકતા પોષે એવાં તેમને જોઈતા પ્રકારનાં નાટકો કે નાટકો તૈયાર કરી આપે એવા શૈલીકારની ખોટ પણ તેમને સાલ્યા વિના નહિ રહી હોય—કસબી કે સુનિશ્ચિત નાટયશૈલીનો તો મુદ્દો જ છેક અપ્રસ્તુત ગણાય. આવી વિટંબણામાં અભિનય-ઉત્સુક પ્રસ્થાનકારો માટે ભાષાંતર દ્વારા ભૂખ ભાંગવાનો કીમિયો અનિવાર્ય આવશ્યકતા બની હોવી જોઈએ. નાટયશોખના પદસંચાર સાથે શેકસ્પિયરના આગમનનાં વધામણાં ન થાય તો એ પૂર્વ-રંગના પરિશ્રમ નકામા ઠરે!— અને શું રંગભૂમિરસિયા માટે કે શું સાહિત્યરસિક માટે, શેકસ્પિયર એટલે નાટયરસની મુખ્ય ગંગોત્રી. પરંતુ એમાંથી વહી આવતાં પ્રેરણા-સ્ત્રોત ડહોળાઈ ડહોળાઈને ઘણી વાર અણગમતાં-અરુચિકર પણ બની રહે છે — એ વહેણ ડહોળવામાં મુખ્ય હિસ્સો હોય છે પ્રદેશ ભાષાના 'ભગીરથો'ની સર્જન-ચેતના પામવા-ઝીલવાની અશકિતનો. જેમ અન્યત્ર તેમ ગુજરાતમાં પણ, શેકસ્પિયરનાં નામી નાટકોના મુકત અનુવાદોની જોસભેર પ્રવૃત્તિમાં એ નાટયસ્વામીની ઘણી કૃતિઓનાં કથાનક, વસ્તુબંધ તેમ જ નાટયાકર્ષક-વિલક્ષણ પાત્ર- પ્રસંગનો ઉત્તરોત્તર એવો અવિવેકી નીચોડ અને એવો રસવિકૃત ફાલ ઊતરે છે કે, વિદ્યાપીઠોના શિક્ષણ નિમિત્તે વિદ્યા-વ્યાસંગ તથા સ્વાધ્યાયની કીમતી સાહિત્ય-સામગ્રી બનતા અને ઉઘડક તરજુમા દ્વારા તખતા-રજૂઆતની રંગભૂમિ-સામગ્રીનું તત્કાલ નિમિત્ત સાચવતા શેકસ્પિયર વચ્ચે પદાર્થ-પડછાયા જેવો રસલક્ષી તફાવત વર્તાવા લાગે છે. આ સર્વસામાન્ય છાપ સોદાહરણ ટાંકી શકાય એવી પૂરતી સામગ્રી પણ આ રંગભૂમિઘેલા વર્ગે પાછળ રહેવા દીધી જણાતી નથી! ખાસ ભજવવા નિમિત્તે જ લખાતાં, શેકસ્પિયરનાં સંખ્યાબંધ વેશાંતરોની હસ્તપ્રત જવલ્લે પ્રગટ થતી. નાટક ભજવવા કરતાં પ્રગટ કરવાનું સાહસ વિશેષ દુષ્કર ગણાયું હશે! અથવા નાટક એટલે રંગભૂમિસિદ્ધ કે ભજવાતી રચના એવા

એકપક્ષી મતાગ્રહ નીચે કદાચ નાટયપ્રકાશનની અગત્ય પણ નહિ વસી હોય; એટલે ભજવાતાં નાટક છપાવવાની પરંપરા પ્રારંભથી જ પૂરી દૃઢ થઈ જણાશે નહિ. વળી, આ ભાષાંતર-ઉદ્યમના પુરાવારૂપ ઉપલભ્ય અસ્તવ્યસ્ત પ્રકાશિત સામગ્રીના આધારે પણ આ લાંબા ગાળા દરમિયાન શેકસ્પિયરનાં નાટકોનાં વેશાંતર-રૂપાંતર કેટલાં થયાં કેવાં થયાં તેનું પ્રકરણાંશ જેવા પરિચ્છેદમાં વિવરણ કરવું એય દુસ્સાહસ ગણાય; એ માટે પ્રકરણબદ્ધ નિબંધનો પુરુષાર્થ ખેડવો પડે*. પરંતુ સંક્ષેપમાં એટલું તારણ અવશ્ય આપી શકાય કે, મુખ્યત્વે અભિનય-હોંશ નિમિત્તે આરંભાયેલી અને ઉત્તરોત્તર પ્રેક્ષક આસપાસ કેન્દ્રિત થતી આવતી આ રંગભૂમિપ્રવૃત્તિએ શેકસ્પિયરની કેવળ પરોક્ષ અસર ઝીલી અને તે પણ ન-જેવી. આ રંગભૂમિ માટે મોટે ભાગે વ્યવસાયી ધોરણે કલમ-શ્રમ કરતા 'કવિ'- 'મુનશી' વર્ગે, શેકસ્પિયરે જાતે ઉછીનાં લઈ બહેલાવેલાં કથાનકો, નાટયતત્ત્વસભર વસ્તુએકમ, ભાવપૂર્ણ અને અભિનય-અનુકૂળ નાટયમોકા તેમ જ કેટલીક દશ્ય અસરકારકતાનો રંગભૂમિ-આવૃત્તિ વેળા ખચિત અને તંતોતંત લાભ ઉઠાવ્યો—એમની એ દૃષ્ટિ સારી વિકસી કહેવાય; પરંતુ માનવમનની પ્રક્ષોભક ભાવસ્થિતિ, સંઘર્ષમૂલક આચરણો તથા દર્દ-દ્વિધામય ઉદ્‌ગારો કાવ્યમય નાટયછટા-પૂર્વક રસવાહી બાનીમાં શબ્દબદ્ધ કરવાની અદ્વિતીય શેકસ્પિયર-શૈલીની અસરકારક ખૂબીઓથી ગુજરાતી રંગભૂમિ, વ્યવસાયીઓની અણઆવડત, નિષ્કાળજી તથા ઉત્સાહ-શૂન્યતા તેમ જ કંઈક ઇરાદાપૂર્વકની અવગણનાને કારણે છેક વંચિત રહી ગઈ. તેમ છતાં ગુજરાતી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિના ઘડતર—વિકાસ અંગે શેકસ્પિયર-નાટકનો ફાળો સ્વલ્પ નહિ ગણાય, એટલા માટે કે, નાટયસ્વરૂપ વિષેની બિન-જાણકારીના ગાળામાં આ સિદ્ધ-હસ્ત કવિ-નાટયકારનાં 'રોમાન્સ', હાસ્યરસિક, કારુણ્યમૂલક તેમ ઐતિહાસિક જેવાં એકમેકથી નિરાળાં નાટકો દ્વારા મંગળાચરણના ટાણે જ તૈયાર તથા બહુવિધ નાટય સૃષ્ટિ, નાટયોપકારક રસસામગ્રી, નાટયાર્થસાધક વસ્તુસંકલનની દૃષ્ટિ તથા દશ્યક્ષમતા તેમજ ભાવાભિવ્યક્તિ બહેલાવવાની હથોટી હાથવગી બની આવી.

રંગભૂમિની અપેક્ષાએ સાહિત્યશોખીન-અભ્યાસી વર્ગમાં શેકસ્પિયરનાં નાટકોનો આસ્વાદ વિશેષ રસસંતર્પક તેમ પ્રેરક-ફળદાયી નીવડે એ સ્વાભાવિક ગણાય, પરંતુ વ્યાસંગ કે વિદ્યાશોખ નિમિત્તે પણ શેકસ્પિયરનું એકાદ નાટક ગુજરાતીમાં સહજ-

* જુઓ : ડૉ. આર. કે. યાજ્ઞિક કૃત 'ધ ઇન્ડિયન થિયેટર' (૧૯૩૩)નાં પ્રકરણ ૭થી ૧૦નીં પ્રસ્તુત વિષય સંબંધી વિગતચર્ચા. આ ઉપરાંત પરિશિષ્ટ 'ક' (પૃ. ૨૭૭-૨૭૮) માં શેકસ્પિયરનાં રસવૈવિધ્ય દાખવતાં ૨૯ જેટલાં નાટકોનાં ભારતીય ભાષામાં ઉતારાયેલાં રંગભૂમિ-રૂપાંતરો અને તરજુમાની યાદી પણ જોવી.

સુલભ થઈ આવે એમ તો બનતું નથી. શેકસ્પિયરની રસસૃષ્ટિ અને કાવ્યશૈલીની તમામ ખૂબીઓ મૂળ અંગ્રેજીમાં આસ્વાદનારા સાહિત્યરસિક—અભ્યાસી શિક્ષિતોને શેકસ્પિયરને ગુજરાતીમાં ઉતારવાનું કાં તો જરૂરી નહિ જણાયું હોય કાં તો સૂઝયું પણ નહિ હોય અથવા સૂઝયું હશે તો પણ એ કવિની ભાવસૃષ્ટિ, નિષ્ણાતસહજ નાટયપ્રભુત્વ, શૈલી-સામર્થ્ય તથા 'બ્લેન્ક વર્સ' જેવા પ્રવાહી પદ્ય વિશેની કેટલીક મર્યાદા, કેટલીક કૃત્રિમતા એવી ઊગતને હંફાવી શકી હશે.

આ પ્રવૃત્તિ નિમિત્તે છૂટા હાથે થતા રહેતા શેકસ્પિયરી તરજુમા પૈકી 'ગોલાબસિંહ' (૧૮૮૧)[૧], 'આશ્ચર્યકારક ભુલવણી' (૧૮૯૨)[૨], 'બાગે બેહેસ્ત' (૧૯૦૧)[૩], 'માલવકેતુ'[૪] અને 'કર્કશા પર કાબૂ' (૧૯૧૨)[૫] જેવી અત્યારે હાથવગી કેટલીક રચનાઓ છપાતી રહેતી હશે અને તત્કાલ ભજવાતી પણ હશે પરંતુ મુખ્યત્વે રંગભૂમિ સમક્ષ ઉપસ્થિત થતા પ્રેક્ષકને અનુલક્ષી તૈયાર થતી આ કે આવી રચનાઓમાં અતિરંજક નાટયચોટ તથા દૃશ્યપ્રચુરતા કાંઈક અવિવેકી રીતે ઉપસાવાતી હોઈ એ સાયાસ રચનાઓમાં નાટયસ્વામીની કાવ્યરંગી સંવાદબાનીનો, હૃદયંગમ ભાવસ્થિતિની વૈવિધ્યસભર રસસૃષ્ટિનો તથા કાલાતિત જીવનદર્શનનો અણસાર જડે તોય હરખાવાનું થાય ! સૂઝ-શૈલી કે ભાષાવિષયક પ્રતિભાની મર્યાદા પ્રત્યેક ભાષાંતરકાર માટે કુદરતી બાધા ગણાય, છતાં શેકસ્પિયરની નાટયશૈલીની ખૂબીઓ ગુજરાતીમાં ઉતારવાના પ્રયત્નોમાં પ્રો. નરભેશંકર પ્રાણજીવન દવે ('કાઠિયાવાડી')-નો પરિશ્રમ તેમની ચીવટ તેમ નિષ્ઠા બદલ વિશેષ ઉલ્લેખનીય ઠરશે. 'થાય તેવા થઈએ તો ગામ વચ્ચે રહીએ'[૬], 'ચંદ્રરમણ' (૧૯૦૬)[૭] તથા 'હેમલેટ' (૧૯૧૭) એ ત્રણ અનુવાદો પૈકી 'હેમલેટ' મૂળ કર્તાની કૃતિવિશેષ હોઈ અને આ કલમકારનો ખંતીલો પ્રયાસ હોઈ એક નવું તેમ મહત્ત્વનું ઉમેરણ ગણી શકાય.

નાટયાગમનનાં પ્રારંભિક વર્ષોમાં શેકસ્પિયરનું આવું છૂટક કૃતિસ્મરણ પણ થતું રહે છે, પરંતુ પછીના લગભગ બે દાયકાપર્યંત 'આ અદ્વિતીય શૈલીકારનો સાહિત્યોલ્લેખ થયેલો

---

૧ 'સિમ્બેલિન' પરથી રચનાર જમશેદ.

૨ 'કોમેડી ઓફ એરરસ' પરથી રચનાર મગનલાલ હ. પારેખ.

૩ 'સિમ્બેલિન' પરથી રચનાર કેખુશરુ ન. કાબરાજી.

૪ 'મેકબેથ' પરથી રચનાર નારાયણ વિશનજી ઠક્કર.

૫ 'ટેમિંગ ઓફ ધ શ્રુ' પરથી રચનાર એમ. એન. શુકલ.

૬ મૂળ : 'મેઝર ફોર મેઝર'.

૭ મૂળ : 'ઓલ ઈઝ વેલ ધેટ એન્ડઝ વેલ'.

ભાગ્યેજ જોવા મળશે. વિશ્વવિદ્યાલયોમાં પ્રકીર્તિત નાટકોના સ્વાધ્યાય તથા રસાસ્વાદ અંગે અભિરુચિ વધતી આવે છે અને વ્યવસાયી રંગભૂમિના ક્ષેત્રે પણ નાટયપ્રચુર કૃતિઓનાં વેશાંતરો વિશે ભિલટ ઘટતી નથી, તેમ છતાં ગુજરાતી નાટયલેખન પરત્વે શેકસ્પિયર-શૈલીનો પ્રેરણાદાયક કે વિકાસોપકારક પ્રભાવ પડયો જણાતો નથી એ વિગત વિચિત્ર અચૂક લાગવાની. અલબત્ત, શેકસ્પિયરનાં નાટકોના રસલક્ષી અનુવાદને બદલે આ બે દશકા દરમિયાન 'નાટયકથારસ' (૧૯૨૨-૨૩)[૧], 'શેકસ્પિયર' (૧૯૨૬)[૨] તથા 'શેકસ્પિયરનાં કથાનાકો' (૧૯૩૭)[૩] જેવું શેકસ્પિયર-સાહિત્ય પ્રગટતું રહે છે, પણ એ નિમિત્તે કોઈ નાટયોપકારક હેતુસિદ્ધિ નોંધવાની થશે નહિ.

છેક '૪૦ પછી, શેકસ્પિયરના વ્યવસ્થિત અનુવાદ વિશે ભલે સ્વલ્પ પણ સહેતુક-સભાન પ્રયત્ન થતા જોવા મળે છે, એમાં શિક્ષિતોનું શેકસ્પિયર-આકર્ષણનું નવું વલણ નોંધવાનું થશે સૌ. હંસા મહેતાના પ્રયાસો વિશે. 'દુખાન્ત' 'હેમલેટ' (૧૯૪૨) તથા 'સુખાન્ત' 'વેનિસનો વેપારી' (૧૯૪૪) માં નાટયશૈલીના શિરમોર જેવા 'બ્લેન્ક વર્સ' માટે તેમણે 'નિર્બંધ અનુષ્ટુપ'-ની નવી અજમાયશ કરી બતાવી છે. ભાષા તેમ ભાવસૃષ્ટિની અનિવાર્ય મર્યાદાના સ્વીકાર છતાં, "અંગ્રેજી ભાષા અને ગુજરાતી ભાષાની વાકયરચના વગેરેમાં ફેર છે તેને લીધે ભાષાન્તર થાય જ નહિ એવો આગ્રહ રાખવો એ ઇષ્ટ નથી"—એમ શેકસ્પિયર-અનુવાદની આવશ્યકતા પહેલીવાર સ્પષ્ટરીતે સ્વીકારાઈ જાણે. "અનુષ્ટુપ અંગે ઘણાંને મુશ્કેલી લાગે છે, પરંતુ બીજો એથી વિશેષ અનુકૂળ છંદ ના મળે ત્યાં સુધી એનો ઉપયોગ કર્યા સિવાય રસ્તો નથી"* એમ હાથવગા સાધન વડે કાર્યરત રહી, મથ્યા રહેવાની દૃષ્ટિ પણ વિવેકી લાગવાની. પણ શેકસ્પિયરની અદ્વિતીય કાવ્યમય નાટયછટાને રસક્ષતિ વિના ગુજરાતીમાં સિદ્ધ કરવાની દુષ્કર ભાષા-કસોટી તેમ સર્જન-પરીક્ષામાંથી સૌ. હંસા મહેતા કે અનુષ્ટુપ છંદ પ્રથમ પ્રયત્ને સફળ ન નીવડે એ અસ્વાભાવિક પણ નહિ લાગે. જોકે, આવા પહેલ-પ્રયાસ સફળતાની અપેક્ષાએ ભાગ્યે જ મૂલવાય. એટલે, આ સર્જકશ્રેષ્ઠના રળિયામણા રસજગતમાં પ્રવેશ કરવાના સાહસ-ઉત્સાહ તથા એ વણખેડાયેલા વિકટ માર્ગે નવી કેડી ગોતવાની શોધકબુદ્ધિ અને એ રીતે શેકસ્પિયર-નાટકના સાહિત્યાસ્વાદના પ્રસારની ઊગત દાખવવા બદલ તેમનો પ્રસ્થાન-પ્રયોગ ઐતિહાસિક મહત્ત્વનો ઠરતો રહેવાનો.

---

૧ 'ટેલ્સ ફ્રોમ શેકસ્પિયર' પરથી કર્તા રણછોડભાઈ ઉ. દવે.

૨ ચંદુલાલ મગનલાલ ડૉકટર.

૩ રમણલાલ નાનાલાલ શાહ.

* પ્રસ્તાવના.

શેકસ્પિયર-અનુવાદ વિશે જોવા મળતી ઊલટ-ચીવટ બદલ આ દશકો જ કદાચ અગત્યનો કહેવાય. આપાભાઈ મોતીભાઈ પટેલના આ ગાળાનાં બે ગુજરાતી રૂપાંતરોનો પરિશ્રમ પણ સરખા મહત્ત્વનો ગણાય, જોકે પદ્ધત્તિ વિશેનો તફાવત ખૂબ સ્પષ્ટ છે. શેકસ્પિયરના ગુજરાતી ભાષાંતરની અછત જાતે તેમના પ્રયાસ માટેનું પ્રેરણા નિમિત્ત બની આવે છે એ પણ સૂચક ખરું. 'મેકબેથ'ના રૂપાંતર 'તાંડવનૃત્ય' (૧૯૪૭)માં વાચકની આત્મીયતા-રસલીનતા ખાતર ભારતવર્ષના ઇતિહાસ તથા સંસ્કૃતિને પરિચિત સ્થળ તેમ નામ * ગોઠવી, તદર્થે વિસંગત લાગતી ઉક્તિઓ વિશે § સાતત્ય ખાતર ફેરફાર યોજાયો છે. " વળી, નાટયસ્વરૂપ તથા શેકસ્પિયર અને 'મેકબેથ' એમ કર્તા-કૃતિ વિશેની વિસ્તૃત માહિતી આપતી 'પ્રવેશિકા' શેકસ્પિયરનાં સંશોધિત સંપાદનોની આવશ્યકતા-અગત્ય પણ સમયસર સમજાવી શકે છે. એ નિમિત્તે ઉધડક રૂપાંતરપ્રવૃત્તિ વિશે અભ્યાસી પરિશ્રમ ભળ્યાનું પણ નોંધવાનું થશે. એક વિગતપૂર્ણ અને વ્યવસ્થિત વેશાંતર તરીકે ઉપયોગી ઠરવા છતાં, સ્વગતોક્તિ તેમ સુદીર્ઘ સંવાદોના ભાવરૂપાંતરની કૃત્રિમતા તથા કાવ્યમયતાની વિકૃતિની કેટલીક શૈલીગત બાધા પાર કરવામાં આને પણ ખાસી મુશ્કેલી પડી જણાશે. 'એઝ યૂ લાઈક ઈટ'ના તેમના બીજા ગુજરાતી રૂપાંતર 'કાનન કલ્લોલ' (૧૯૪૮)માં ગુજરાતીકરણની આવી એક અનિવાર્ય મર્યાદાનો અનુભવસહજ ઉલ્લેખ પણ મળી રહે છે: "શેકસ્પિયર કે એવો જ બીજો કવિ પૂર્ણત: ભાષાંતરમાં તો અવતાર ન જ લે એ સમજી શકાય એમ છે, છતાં એની વિભૂતિ અને અંશ જરૂર અવતાર લઈ શકે."† આમ, શેકસ્પિયરની નાટયસૃષ્ટિ તેમ શૈલી વિશે આસ્વાદ કેળવવા અંગે તથા શેકસ્પિયરને જહેમતપૂર્વક ગુજરાતીભોગ્ય બનાવવાનો અંગુલિનિર્દેશ કરવા અંગે આ 'અંશાવતાર'ના પરિશ્રમની બેવડી સાર્થકતા સ્વયંસ્પષ્ટ બની રહેવાની.

આ સિવાયના કેટલાક છૂટક પ્રયાસોની પણ વિગત-નોંધ લેવી રહી. કેશવ હ. ધ્રુવે ૧૯૨૦ના અરસામાં 'જુલિયસ સિઝર'નાં અમુક છૂટાં દશ્યોમાં વનવેલીની આશાસ્પદ અજમાયશ કરી જોઈ. અલબત્ત 'બ્લેન્ક વર્સ'ની શૈલી-ખૂબી સર કરનારો એ મહત્ત્વાકાંક્ષી પ્રયાસ ન ઠર્યો છતાં શેકસ્પિયરની રસસમૃદ્ધ ભાવસૃષ્ટિનો ગુજરાતીમાં કાવ્યાવતાર પ્રયોજવાની મથામણ તરીકે એ બાની-પ્રયોગ રસપ્રદ ગણાય. વળી, રામનારાયણ પાઠકને આ 'બંધ' ગમી જવાથી તેમણે શેકસ્પિયરના પોતાના છૂટક તરજુમામાં વનવેલીની નિરૂપણરીતિ ચકાસી

---

* જેમ કે, મેકબેથ માટે કુલાણ તથા ડંકન માટે હર્ષવદન.

§ જુઓ અં ૨, પ્ર. ૧.

† રમણલાલ વ. દેસાઈ, બે બોલ પૃ. ૧૧.

જોવાનું તાક્યું. 'બાગમાં મિલન'* તથા 'શેર માસનો મુકદ્દમો'§ નામનાં બે ચુંટેલાં દશ્યોના તરજુમા, 'બ્લેન્ક વર્સ'ના પાઠમાં અમુક પ્રકારની ભાવ-કોટી જે ખૂબીથી ઊપસી આવે છે તે ખૂબી માટે વનવેલીને અજમાવવાના શૈલી-પ્રયોગ તરીકે માર્ગદર્શક તેમ મહત્ત્વના ઠરશે.

સર્વાંશે જોતાં શેકસ્પિયરનાં નાટકો અંગે બે આત્યંતિક પરિસ્થિતિ પ્રવર્તી કહેવાય. એક પક્ષે થોકબંધ મનગમતાં મુક્ત રંગભૂમિ-રૂપાંતરો વિશે અવિવેકી અત્યુત્સાહ અને બીજા પક્ષે શિષ્ટ, સાહિત્યરસિક, પ્રમાણભૂત અનુવાદ વિશે ઉદાસીનતા. આવા વિચિત્ર ધ્રુવાંતર વલણને કારણે ગુજરાતી નાટક પરત્વે શેકસ્પિયરની જોઈતી અસર ઝિલાઈ જણાશે નહિ—વિકાસનું એક તાત્કાલિક ટાણું વેડફાઈ ગયું એમ જ. જોકે, શેકસ્પિયર વિશે કયારેય મોડું થયું નહિ કહેવાય. ગુજરાતીમાં 'બ્લેન્ક વર્સ' જેવું છંદોરૂપ પ્રયોજવાના અખતરાની સતત મથામણ થતી રહે અને તેની નાટયસ્થ કાવ્યમયતા શકય તેટલી જાળવી-ઊપસાવી શેકસ્પિયરના નાટકોના સંશોધિત-સંપાદિત અને અધિકૃત અનુવાદો માટે ઊલટભેર પુરુષાર્થ ખેડવામાં આવે તો નાટયસ્વરૂપ તેમ શૈલી અને નાટયરુચિની કેળવણી માટેની સત્વશીલ સામગ્રી અંગે લાંબા સમયથી વર્તાતી અગત્યની ખોટ પૂરાવાનું બની આવે. માતૃભાષા દ્વારા શિક્ષણ-પરીક્ષણની નીતિના અનુસંધાનમાં હવે પછી આવા સંશોધન-પરિશ્રમ તેમ સર્જનાત્મક પુરુષાર્થનું મહત્ત્વ બેવડાવાનું એ પણ નક્કી.

આરંભ કાળમાં ગુજરાતીમાં રંગભૂમિએ વિશેષ લાભ ઉઠાવ્યો શેકસ્પિયરનાં નાટકોનો, એટલે કે તેનાં તૈયાર કથાનકો અને વસ્તુબંધનો. આથી ઊલટું, ગુજરાતી નાટયસાહિત્ય વિશે મુખ્ય પ્રભાવ વર્તાય છે સંસ્કૃત નાટયાદર્શ તેમ શૈલીનો. સંસ્કૃત નાટક પરત્વેના આદર-અનુરાગ તેમ જ કાલિદાસ તથા નાટકો વિશે રમ્ય ઠરેલા 'શાકુંતલ' અંગેના આકર્ષણના પ્રારંભનો સૂચક આવિષ્કાર થાય છે 'અભિજ્ઞાન શકુન્તલા' (૧૮૬૭)થી[૧]. એ જ વર્ષે એટલું વહેલું ભટ્ટ નારાયણનું 'વેણીસંહાર'[૨] પણ ગુજરાતીમાં અનુવાદ થઈ આવે છે. આમ ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધ-આરંભથી માંડીને લગભગ ત્રણેક દશકાપર્યંત ગુજરાતીમાં સંખ્યાબંધ તેમ અનેકવિધ સંસ્કૃત નાટકોના સારાનરસા અનુવાદોનો ફાલ ઊતરતો રહે છે. આમાં પણ કેવળ 'કર્તા' બની બેસવાની લલચામણી હોંશથી થતા રહેલા

---

* 'રોમીઓ જુલિયેટ', અં. ૨, પ્ર. ૨.

§ 'મર્ચન્ટ ઓફ વેનિસ', અં. ૪, પ્ર. ૧.

['કુલાંગાર અને બીજી કૃતિઓ' (૧૯૫૯)માં બંને સંગૃહિત થઈ છે].

૧ ઝવેરીલાલ ઉમિયાશંકર યાજ્ઞિક.

૨ સુખેશ્વર બા. શાસ્ત્રી.

તરજુમાની નિરર્થકતા-નિર્માલ્યતા નિમિત્તે નાટકના સત્વશીલ વિકાસના શુભાશય—સુયોગ જળવાવાનું નથી બન્યું. આ ગતાનુગતિક બનવા લાગતા પ્રવાહમાં રણછોડભાઈ ઉદયરામ દવે,[૧] મણિલાલ નભુભાઈ દ્વિવેદી,[૨] બાલારામ ઉલ્લાસરામ કંથારિયા[૩] તથા કીલાભાઈ ઘ. ભટ્ટ[૪]ના નામ અપવાદરૂપ ગણાય; એટલા માટે નહિ કે તેમના પ્રયાસો છેક ખામીરહિત છે, પરંતુ અન્ય વેઠ-ઉતાર તરજુમાની સરખામણીએ આ અનુવાદોની ભાષા તેમ કાવતામાં સાહિત્યિક રુચિ જળવાતી આવે છે. કૃતિ-અગત્યની દૃષ્ટિએ મણિભાઈનો 'ઉત્તરરામચરિત'નો તથા બા. ઉ. કંથારિયાનો 'મૃચ્છકટિક'નો અનુવાદ વિશેષ ઉલ્લેખનીય ઠરે.

વીસમી સદીના પ્રારંભ પછી આ પ્રવૃત્તિ વિશે ઈક સુધારો નોંધાયો કહેવાય. દલપતરામ પ્રાણજીવન ખખ્ખરના 'અભિજ્ઞાન શકુન્તલા નાટક' (૧૯૦૧)માં કાલિદાસનું સંક્ષિપ્ત જીવનચરિત્ર, ઈતિહાસ, નાટયવિચાર, અવલોકન, ટિપ્પણની વિગતસભર અભ્યાસ-સામગ્રી જોડવામાં આવી છે—એમ અનુવાદક-કાર્ય વિશે ખંત તથા પરિશ્રમના આવશ્યક ગુણોનો ઉમેરો થતો આવે છે, જો કે નાટકના અનુવાદમાં રસલક્ષ્ય અચૂક પાર પડયાનું નહિ જણાય.

અભ્યાસની નિષ્ઠા તથા સંશોધકની ચીવટ બદલ કેશવલાલ હ. ધ્રુવના અનુવાદો આ પ્રવાહગત કલમપ્રવૃત્તિમાં મૌલિક ભાત પાડે છે જાણે. વિદ્વદ્વર્ગમાં તાત્કાલિક સારી નામના પામેલા અને તદ્‌ગત સંશોધિત સામગ્રી બદલ આજે પણ ઉપકારક જણાતા તેમના અનુવાદોમાં કૃતિ-વૈવિધ્ય જળવાયું એ પણ ગતાનુગતિકતાથી અળગું પડતું અને નિજી રસ-રુચિ દાખવતું લક્ષણ કહેવાય. 'વિક્રમોવર્શીય' (૧૯૦૬), 'મુદ્રારાક્ષસ' (કિંવા 'મ્હોંરે મ્હાત') (૧૯૦૮), વિંધ્ય વનની 'કન્યકાપ્રિયદર્શના' (૧૯૧૫), 'સાચું સ્વપ્ન' (૧૯૧૬), 'મેળની મુદ્રિકા' (૧૯૧૮), 'મધ્યમ', (૧૯૨૦) તથા 'પ્રતિમા' (૧૯૨૮) જેવા બહુવિધ પાઠયાનુવાદમાં સંખ્યા સાથે ગુણવત્તા જળવાય છે તે પણ જાણે પહેલી જ વાર. કર્તા તેમ કૃતિ વિશે માહિતીપૂર્ણ અભ્યાસ-નિબંધ, નાટકનું શાસ્ત્રશુદ્ધ વિવેચન, વિવિધ તથા ચર્ચાસ્પદ પાઠાંતરોની વિવેકી તુલના, તારણરૂપ પાદ-ટીપ, શ્રમપૂર્વક તૈયાર કરેલી આધિકૃત આખરી વાચના, સામાન્ય તેમ શિક્ષાર્થી વાચકને ઉપકારક બનતાં ટિપ્પણ-પરિશિષ્ટ જેવી ઝીણવટભરી અઢળક અભ્યાસ-સામગ્રી આપવાનો પરિશ્રમ

૧ 'વિક્રમોવર્શીયત્રોટક' તથા 'માલવિકાગ્નિમિત્ર (૧૮૭૦).

૨ 'માલતીમાધવ' (૧૮૮૦) તથા 'ઉત્તરરામચરિત્ર' (૧૮૮૩).

૩ 'ચંદ્રાવલિ' (૧૮૮૨), 'મૃચ્છકટિક' (૧૮૯૩) તથા 'કર્પૂરમંજરી (૧૮૮૭).

૪ 'વિધૈરીયસી પાર્વતીપરિણય નાટયકમ્' (૧૮૯૧) તથા 'વિક્રમોવર્શીય'(૧૮૯૮).

લઈ તેમણે અનુવાદકાર્ય વિશે અનુકરણીય આદર્શ બેસાડયો. અલબત્ત પાંડિત્ય તેમ વિદ્વદ્-બુદ્ધિ સાથે રસલક્ષિતાનો આદર્શ યોગ એમાં સિદ્ધ થયો નહિ જણાય--એક જ પુરુષાર્થ વિશે બધી અપેક્ષાઓ સિદ્ધ થાય એવું બને પણ જવલ્લે જ. એટલે ધ્રુવના પચીસીના અનુવાદ-ઉદ્યમમાં અનુવાદ-કલા સાંગોપાંગ સિદ્ધ ભલે ન થઈ, પરંતુ આ શિષ્ટ-સુવાચ્ય રચનાઓ દ્વારા વિદ્યાર્થીવર્ગની અભ્યાસભૂખ સંતોષાઈ અને સાહિત્યરસિકો સંસ્કૃત નાટક માણતા થયા એ પણ કીમતી કામગીરી કહેવાય.

કેશવલાલ ધ્રુવે કાલિદાસની અપેક્ષાએ ભાસ, હર્ષ, વિશાખદત્ત તથા શૂદ્રક જેવા, પ્રમાણમાં ઓછા જાણીતા નાટયકારો અને તેમની કૃતિઓ અંગે વિશેષ રસ-શ્રમ દાખવ્યા, જ્યારે અન્ય અનુવાદકો ઉમળકો વરસાવે છે કાલિદાસના વિશ્વખ્યાત 'અભિજ્ઞાન શાકુંતલ' ઉપર. 'સંસ્કૃત નાટકનું લાગલું ગુજરાતી મધ્યે ભાષાંતર કરવામાં પ્રથમ યત્ન' તે ઝવેરીલાલ ઉમિયાશંકર યાજ્ઞિકનો પાઠયાનુવાદ 'અભિજ્ઞાન શકુન્તલા' (૧૮૬૭) અને નર્મદનું 'સાર શાકુંતલ' (૧૮૮૧) તે આ ઉત્તમ પ્રેક્ષણીય નાટકની પ્રથમ રંગાવૃત્તિ. પોતાના સ્વભાવ મુજબ, કાલિદાસને રંગભૂમિ પર પહોંચાડવામાં નર્મદે પહેલનો જશ ખાટયો પરંતુ ઉતાવળમાં એ મનોરમ નાટકના તખતા-રૂપાંતરમાં વિકૃતિઓ પણ ઘણી દાખલ થવા દીધી. રંગભૂમિ-રજૂઆત વેળા ધંધાર્થીઓના હાથે જેમ શેકસ્પિયરની તેમ કાલિદાસની પણ ઓછીવત્તી અવદશા થતી ખરી એમ કહી શકાય. 'શાકુંતલ'ના બીજા બે રંગાવતારનો ઉલ્લેખ પણ અહીં પ્રસ્તુત ઠરશે. ફૂલચંદભાઈ શાહના 'મુદ્રા પ્રતાપ'*-માં તખતાલાયકી તથા સાહિત્યક્ષમતાની સમન્વયી સૂઝ-શૈલીનો પ્રમાણમાં રુચિકર મેળ ગોઠવાયો છે. ગુજરાતી શ્લોકાનુવાદ તથા સંવાદ-લખાવટ વિશે મૂળના કાવ્યાસ્વાદની મોળપ તો અવશ્ય વર્તાશે પરંતુ વ્યવસાયી શૈલીની મનોરંજક અરાજકતાના વ્યાપક પ્રવાહમાં સંસ્કૃતની શિષ્ટ રસિકતા શકય વફાદારીપૂર્વક લોકભોગ્ય બનાવવાની મથામણ અંગે આ એક લાક્ષણિક અને માર્ગદર્શક દૃષ્ટાંત ગણાય.

મુખ્યત્વે 'કન્યાવિદાય'ના પ્રસંગવિશેષને નજરમાં રાખી તૈયાર કરાયેલ પદ્યાનુવાદ 'શકુન્તલા' (૧૯૫૧)માં ચન્દ્રવદન મહેતાએ કાલિદાસની કાવ્યશૈલીની દુર્લભ ખૂબીઓ કલમસિદ્ધ કરવાનું નથી તાક્યું. ઊલટું, "અઘરો કાલિદાસ સરળ બનાવવા મોટેભાગે કૃતિને ટૂંકાવી છે...વિદ્યાર્થીઓને કાલિદાસની લગની લાગે અને ભવિષ્યમાં એનું આખું લખાણ વાંચવાની જિજ્ઞાસા જાગે એ હેતુથી આ રચના કંઈક હળવી તેમ જ ભજવવા યોગ્ય બનાવી છે;" "વળી, સંગીતપ્રધાન નાટકો પ્રત્યે લોકોનો આદરભાવ વધતો જાય

*પ્રકાશન : ૧૯૫૭.

છે એવે ટાણે ગુજરાતીમાં કાલિદાસનું શાકુન્તલ સળંગ છંદોમાં, સમજાય એ રીતે રજૂ કરવાનો આ એક પ્રયાસમાત્ર છે."* આમ કૃતિ અંગેના ઉદ્દેશ તેમ રચના સ્પષ્ટ બની રહે છે. મૂળમાંના પાંચમા અંકે પૂરા થતા આ પદ્યાનુવાદમાં કવિએ પ્રચલિત છંદો સાથે પૃથ્વીની પણ અજમાશ કરી છે. એમાં સંવાદબાનીની નાટયછટાને પૂરતો અવકાશ રહ્યો નથી, પરંતુ ભાવવાહી રસમયતા જાળવવામાં કવિ સફળ રહ્યા છે. વળી, અર્વાચીન અભિનય-આવશ્યકતા અને શિષ્ટ-સંસ્કૃત નાટયકૃતિઓ વચ્ચે પ્રયોગશીલ તેમ ફળદાયી મેળ પાડવાની એક શકયતાનો પણ આ અભિનયસુલભ શાલેય કાવ્યાવતારમાં અંગુલિનિર્દેશ જોઈ શકાશે.

કવિઓએ જેને માથે ચઢાવ્યાની કિંવદતી છે એ 'શકુંતલા' પરત્વે સાહિત્યરસિકો તથા સર્જકપ્રતિભા સતત આકર્ષાતાં રહે એમાં વિસ્મય પામવાનું નહિ રહે. વીસમી સદીના આરંભથી અદ્યાપિપર્યંત 'શાકુન્તલ'ના જે વિવિધ સૂઝ-શૈલી પ્રમાણે પાઠયાનુવાદો થતા રહે છે એમાં ઉલ્લેખનીય તે આ: બલવંતરાય ઠાકોરનું 'અભિજ્ઞાન શકુન્તલા' (૧૯૦૬), મગનભાઈ પટેલનું 'અભિજ્ઞાન શાકુંતલ' (૧૯૧૫), નાનાલાલ કવિનું 'શકુંતલાનું સંભારણું' (૧૯૨૬), મનસુખલાલ ઝવેરીનું 'સ્મૃતિભ્રંશ' (૧૯૨૮), કે. કા. શાસ્ત્રીનું 'અભિજ્ઞાન શકુન્તલા' (૧૯૪૮) અને ઉમાશંકર જોશીનું 'શાકુન્તલ' (૧૯૫૫).

-યાદી-આરંભે ઉલ્લેખેલા કાવ્યજ્ઞ તેમ ભાષાવિદ બળવંતરાયના ઉદગારો આ સમગ્ર અનુવાદ-પુરુષાર્થ વિશે અર્થપૂર્ણ ઠરવાના: "સંસ્કૃતનું મનોજ્ઞત્વ સંસ્કૃતમાં જ છે. કવિતાના દેહ અને આત્મા એટલા બધા સંલગ્ન હોય છે કે તેને એકમાંથી બીજી ભાષામાં ઉતારવાનું કામ દુષ્કર છે. અને કાલિદાસ તો કાલિદાસ જ છે." ભાષા ગમે તે હો પરંતુ ભાષાંતર-કલાની આ એક તાત્ત્વિક પ્રક્રિયા-મર્યાદા ઠરવાની. બ. ક. ઠાકોરના અનુવાદને શાસ્ત્રીય વલણ, ચીવટભરી રસવૃત્તિ, પ્રમાણભૂત પાઠશુદ્ધિ, સંપાદકીય વિદ્વત્તા તથા ભાષાંતરની શિષ્ટતા જેવાં નિજી પ્રકૃતિનાં સ્વભાવગુણો તેમ શૈલીલક્ષણોનો લાભવિશેષ સાંપડયો હોઈ, એમનું અનુવાદ-કાર્ય સંમાનીય અવશ્ય ઠરવાનું. કોઈ પણ કૃતિની રસસમૃદ્ધ ભાવસૃષ્ટિને ઈતર ભાષામાં ઉતારતી વેળા, એક પાંગરેલા-મ્હોરેલા છોડને મૂળ ધરતીમાંથી ઉખાડી અન્ય ધરતીમાં રોપવા જતાં આવી પડતી મુશ્કેલીઓ અને રાખવી પડતી સાવધાની લક્ષમાં લેવાની થાય છે. આવા કીમિયાની સાંગોપાંગ સફળતા માટે બાગબાન સહજ નૈસર્ગિક કોઠાસૂઝ, સ્વયંભૂ કાવ્યકુશળતા તથા રસજ્ઞતાની અંગત્ય પણ વિચારવાની

*'પ્રારંભિક' (નામનું પ્રાસ્તાવિક), પૃ. ૧.

રહે તે વધારામાં. બળવંતરાયનું દષ્ટિબિંદુ વૈજ્ઞાનિક ખરું, પરંતુ મનોહર રસ-છાડના ભાષાભૂમિ બદલતી વેળા બાગબાની--માવજતનો જોઈતો લાભ લેવાયો નહિ જણાય, એટલે 'શાકુંતલ'નો રસાપિપાસુ અંતે તો તેમના જ શબ્દો દોહરાવશે: "કાલિદાસ તો કાલિદાસ જ છે."

આ ક્રમમાં બીજા કવિ નાનાલાલ પણ અનુવાદ-કાર્ય વિશે પોતાની મર્યાદાનો સ્વીકાર અવશ્ય કરે છે—પણ જરા જૂદી રીતે. "ભાષાન્તર એટલે જ છબી, મૂળ નહીં...આછી અધૂરી આ ભાષાંતરે છબી જ છે." આમ, કાલિદાસની કૃતિના વફાદાર અનુવાદ બદલે શાકુંતલની ભાવસામગ્રી નિમિત્તે કવિએ પોતાનો જ કાવ્યઉમળકો વ્યક્ત કરવાનું ઉચિત ગણ્યું હોવું જોઈએ. કવિની ડોલનબાનીમાં કવિકુલગુરૂની 'લાડકી બોલીનો મંજૂલ કલરવ' ભલે ન સંભળાય, પણ નાનાલાલે કાવ્યકલાની કેટલીક પોતીકી મીઠપ અવશ્ય પ્રગટાવી છે. 'શકુંતલા'ની કાવ્યસૃષ્ટિની કવિ-ઝીલી "આછી અધૂરી...છબી' અંગે વર્તાતી રસ-ન્યૂનતા માટે અમર્યાદ છંદ-છૂટ પણ એક કારણ ઠરે ખરું.

શાસ્ત્રીય શોધકવૃત્તિ તથા રસપિપાસુ મર્મજ્ઞતાના સાહિત્યવિવેકી સમન્વય અર્થે ઉમાશંકર જોશીના 'શાકુંતલ' (૧૯૫૫)નો નિર્દેશ કરી શકાય; વળી, "આત્મશિક્ષણ અર્થે કાલિદાસ—ભવભૂતિને શરણે બેસવાની વૃત્તિ"નું નમ્ર પ્રેરણા-નિમિત્ત પણ અનન્ય ઠરવાનું. સહૃદયી વાચકની શિષ્ટ અભિરુચિ, સફળ સર્જકની ઉચ્ચ કોટીની રસજ્ઞતા, સાક્ષરી નિષ્ઠા તેમ પરિશ્રમ અને અન્વેષક-સારગ્રાહી વિવેચનવિવેક જેવા ગુણસમુચ્ચયને કારણે તેમના અનુવાદોએ વિદ્વદ્દભોગ્ય, અભ્યાસોપયોગી અને રસાસ્વાદપ્રેરક નીવડી એ દિશામાં કામ કરનાર માટે અનુવાદ-આદર્શનું કાર્ય સાર્યું છે.

'શાકુન્તલ' પહેલાંનો તેમનો 'ઉત્તરરામચરિત' (૧૯૫૦)નો પ્રથમ અનુવાદ વિશેષ ઉલ્લેખનીય ઠરશે, કેમ કે 'શાકુન્તલ' દ્વારા કાલિદાસ પર ગુજરાતી અનુવાદકોનું હેત વરસતું રહ્યું ત્યારે ભવભૂતિની કાંઈક વિચિત્ર લાગતી ઉપેક્ષા થઈ જણાય છે. ૧૮૮૩માં નાટ્યલેખન પરત્વે આકર્ષાઈને મણિલાલ નભુભાઈ 'ઉત્તરરામચરિત' તરફ વળ્યા ત્યાંથી માંડીને ઉમાશંકરે 'આત્મશિક્ષણ' અર્થે ભવભૂતિનો સાહિત્યાશ્રય સ્વીકાર્યો ત્યાર સુધીનાં લગભગ ૭૦ વર્ષો દરમિયાન અન્ય સંસ્કૃતરસિકે ભવભૂતિ પ્રત્યે રસ કે કાળજી કેમ ન દાખવ્યાં એ બાબત વિચારવા જેવી ખરી. ઉત્સાહી અનુવાદકોને એ ભાવસૃષ્ટિ તથા ભાષાવૈભવ દુ:સાધ્ય જણાયાં હશે? એ સંદર્ભમાં ઉમાશંકરની અનુવાદ-પહેલ સાહિત્યિક સાથે ઐતહાસિક મહત્ત્વની પણ કહેવાય.

અર્વાચીન સમયની નાટ્યવિષયક જાગરૂકતા, વિશેષ કરીને રંગભૂમિ-સભાનતા સંસ્કૃતના અનુવાદકોને સ્પર્શ્યા વિના રહી નથી. "ભારતનાં નાટકોનો ગુજરાતી અને એ પણ અભિનયક્ષમ અનુવાદ ગુજરાતી જનતા સમક્ષ રજૂ કરવાનો મારો પ્રયત્ન સંસ્કૃત ભાષાના ઇતર મહા કવિઓ અને કવિઓની નાટ્યકૃતિઓ રંગભૂમિ ઉપર ભજવવાની જે રીતે સરળતા પ્રાપ્ત કરે તે રીતે અનુવાદો રજૂ કરવાના મારા પ્રયત્નોમાંનો જ એક છે"* એવી સભાનતા તેમ ઉદ્‌ઘોષણા છતાં 'સંસ્કૃત નાટકમાળા'ના કે. કા શાસ્ત્રીના અનુવાદોમાં અભિનયસુલભતા છેક આછીપાતળી સિદ્ધ થઈ છે એટલું જ કેવળ નહિ, મૂળ પરત્વે વિશેષ વફાદારી, ભાષાની આલંકારિકતા, ભાવોની કૃત્રિમતા વગેરેથી સંશોધકનાં આ ભાષાંતરો વિશે એક પ્રકારની નીરસતા વર્તાય છે.

'રંગભૂમિ પરિષદ' અર્થે 'સુંદરમે' તૈયાર કરેલું 'મૃચ્છકટિક' (૧૯૪૪) આ પ્રવાહમાં જુદું પડવાનું. સંસ્કૃત ભાષાંતરોમાં અનુવાદ-કલાની તેમ અનુવાદકના કાવ્યકસબની કસોટીરૂપ ઠરતા શ્લોકોને 'સુંદરમે' પોતે સિદ્ધ કવિ હોવા છતાં ગદ્યરૂપ આપી સંવાદોમાં જ ભેળવી દીધા છે. સાથે હિંદીમાં ગીતો ઉમેરી સંગીતનો રસોપચાર પણ અજમાવાયો છે. સંસ્કૃત નાટ્યાનુવાદ વિશે કાટછાંટ અને ઉમેરણ કરવાનો તેમ જ તખતાલાયકીના ખપજોગા ગુણો પ્રયોજવાનો આ કદાચ પહેલો રસપ્રદ પ્રયાસ લેખાય અને અભિનય દ્વારા સંસ્કૃત નાટકને રુચિભોગ્ય તેમ લોકાકર્ષક બનાવવાની કવિ-નેમને આશાસ્પદ સફળતા પણ મળી ચૂકી છે. આવા રંગભૂમિ-ઉપયોગી નાટ્યાંશ-અનુવાદ વિશે 'સશ્લોક' ભાષાંતરની તમામ સાહિત્યિક ખૂબીઓ કે તંતોતંત રસાસ્વાદ અનુપલબ્ધ રહે એ પણ એક સ્વાભાવિક પરિણામ જ ગણવાનું.

'સુંદરમ્' પૂર્વે છેક પ્રથમ પચીસીમાં રા. વિ. પાઠકે, આ દિશામાં પ્રોત્સાહક પ્રયાસ કરી જોયા હતા. ૧૯૨૦ પછીની રાષ્ટ્રીય શિક્ષણની નવજાગૃતિના ઉપલક્ષ્યમાં તૈયાર થયેલા 'કર્ણભાર', 'ઊરુભંગ' 'બાલચરિત' તથા 'ભગવજ્જુકીયમ્'નું મુખ્ય પ્રેરણા—નિમિત્ત છે ગૂજરાત વિદ્યાપીઠના વિદ્યાર્થી-ઉત્સવ વેળા શિષ્ટ નાટકો અંગે વર્તાતી જરૂરિયાત સંતોષવાનું. આ અભિનય-અનુકૂળતાની સભાનતાના કારણે રંગભૂમિ-રજૂઆત વેળા બહુધા બાધારૂપ બનતા સંવાદો, ભજવનાર પાત્રને બોલતાં ફાવે એ રીતે ગુજરાતીમાં ઉતારવામાં આવ્યા છે. સંસ્કૃત નાટકના ઘણાબધા પાઠ્યાનુવાદો વિશે મુખ્ય ઊણપ રહી જતી હતી તે આ 'નાટ્યોચિત વાર્તાલાપ'ની. વળી, કાલિદાસ, ભવભૂતિ, શુદ્રક કે હર્ષ જેવી નામી નાટ્યકલમો કે અવારનવાર અનુદિત થતી કૃતિઓને બદલે ગુજરાતી વાચક સમક્ષ

*પ્રસ્તાવના, પૃ. ૧૦.

ભાસ જેવા લગભગ અપરિચિત કર્તાની લઘુ નાટિકાઓ રજૂ કરવાની પસંદગી-દૃષ્ટિ પણ સહેતુક લાગવાની. ગુજરાત વિદ્યાસભાના 'નાટ્યવિદ્યા મંદિરે' ઊલટભેર ચકાસેલી આ ચાર નાટિકાઓ પૈકી આત્માની અદલબદલના શિષ્ટ પ્રહસન 'ભગવદજ્જુકીયમ્'ને મહાશાળાની રંગભૂમિ પર પણ હોંશભેર આવકાર સાંપડતો રહ્યો છે. રા. વિ. પાઠકની અનુવાદ-ઊગતનું મહત્ત્વનું સુફળ તે એ કે સંસ્કૃત નાટ્યસાહિત્યમાંથી પણ કેટલીક—ખાસ કરીને એકાંકી કાઠાની રચનાઓ અર્વાચીન અભિરુચિ તેમ અભિનય અંગે ઉપકારક બની આવે ખરી.

આ વિલોકન પરથી સામાન્યતઃ એટલું તારણ અવશ્ય મળી રહેવાનું કે, ગુજરાતીમાં મૌલિક નાટ્યલેખનની જેમ નાટ્યાનુવાદ વિશે પણ પ્રારંભના દશકાઓ દરમિયાન શેક્સ્પિયર તેમ અંગ્રેજી નાટ્યશૈલીની અપેક્ષાએ સંસ્કૃત નાટ્યસાહિત્યની સવિશેષ અને પ્રભાવક અસર રહેતી આવી છે. પરંતુ 'અર્વાચીન નાટક'ના સાહિત્ય-સ્તબકથી મુનશી-મહેતાનાં નાટકોમાં અને ઉમરવાડિયા-પંડ્યાની નાટિકાઓમાં સંસ્કૃતના સ્થાને અંગ્રેજી તથા પાશ્ચાત્ય નાટ્ય-સાહિત્યની સ્પષ્ટ સાદ્યંત પ્રેરણા ઝિલાતી થાય છે અને વીસમી સદીની વીસી પછી અનુવાદ-પ્રવૃત્તિ વિશે પણ અંગ્રેજી-યુરોપી નાટકના આદરનો પ્રસાર થતો આવે છે. આમાં શેક્સ્પિયર કે એવા સમર્થ સર્જકના અધિકારી-રસક્ષમ અનુવાદો મળવા લાગે છે એમ તો સહસા નથી બનતું, પરંતુ નાટ્યહોંશ નિમિત્તે કર્તા-કૃતિનું વૈવિધ્ય સારું જળવાય છે.

શેરિડન[૧], ગોલ્ડસ્મિથ[૨] તથા મેટરલિંક[૩] જેવા નાટ્યકારોના તથા 'ડેમેજડ ગુડ્ઝ'[૪], 'હાઈમાટ'[૫] તથા 'નેપસેક'[૬] જેવાં નાટકોના ગુજરાતી અનુવાદોમાં '૨૦ પછીના પ્રવાહપલટાનો અસંદિગ્ધ અણસાર મળી રહેવાનો. વળી '૨૦-'૩૦ના આ જ દશકામાં ગુજરાતી અનુવાદકો બંગાળી જેવી ભારતીય ભાષા તરફ પણ આકર્ષાવા લાગે છે. દ્વિજેન્દ્રનાથના 'મેવાડપતન' (૧૯૨૦),[૭] 'રાણા પ્રતાપસિંહ'(૧૯૨૩)[૮], 'ગુંજાનો વર'(૧૯૨૫)[૯], 'શાહજહાન' (૧૯૨૬)[૧૦], 'તારાબાઈ' (૧૯૨૬)[૧૧] અને 'પાષાણી' (૧૯૨૬)[૧૨] જેવી કૃતિઓથી આરંભાયેલી જણાતી આ

---

૧. બટુભાઈ ઉમરવાડિયા કૃત 'સંસાર' (૧૯૨૧). છેવટનો ભાગ જ્યોત્સના શુક્લે પૂરો કર્યો.
૨. ધીરજલાલ ચીમનલાલ કૃત 'પરોપકારી પુરુષ અને દંભીદાસનું રાજીનામું' (૧૯૨૮).
૩. અંબાલાલ ગોવિંદલાલ દેસાઈ કૃત 'પ્રાયશ્ચિત' (૧૯૨૪).
૪. ફિરોજશાહ રુસ્તમજી મહેતા કૃત 'ડૉ. મીનોચહેરનો દર્દી' (૧૯૩૦).
૫. બાબુરાવ ગણપતરાવ ઠાકોર કૃત 'હાઈમાટ' (૧૯૩૦).
૬. મીસ આવાબાનુ જહાંગીરશાહ તાલેયારખાન કૃત 'પવિત્રમુની' (૧૯૦૧).
૭. બે અનુવાદો: ૧. માધવલાલ દ. કોઠારી ૨. ચુનીલાલ મૂ. ત્રિપાઠી.
૮. ૧૦. ૧૧. ઝવેરચંદ મેઘાણી.
૯. ભીખાભાઈ વ્યાસ.
૧૨. રમણીક કિ. મહેતા.

અનુવાદ-પરંપરામાં લાંબે ગાળે મુખ્ય આકર્ષણ બની રહે છે ટાગોર. આ બંગાળી કવિ-નાટયકારના નાના-મોટા આધકારી-અનધિકારી અનુવાદોની પ્રમાણમાં લાંબી થતી યાદી ઉતારવાનું અશક્ય તેમ નિરર્થક ગણાય, પરંતુ જિજ્ઞાસુઓએ, મૂળ બંગાળીમાંથી નગીનદાસે પારેખે મર્મજ્ઞની માવજતપૂર્વક શિષ્ટ-મિષ્ટ ગુજરાતીમાં ઉતારેલા ટાગોરી અનુવાદો અવશ્ય જોવા રહ્યા. લગભગ બીજી આખી પચીસી દરમિયાન ટાગોર-અનુવાદની પ્રવૃત્તિ જોસભેર ચાલુ રહે છે. એમાં અહીંતહીં ગતાનુગતિકતા તેમ વ્યવસાયિતાનાં દૂષણ ભળ્યાં હોય એમ બનવાનું. એટલે એવા ઉપલક અનુવાદ-ઉદ્યમમાં પહેલી શહીદી નોંધાવાની ટાગોરી ભાવ-જગતની અને કવિબાનીની. એટલુંજ નહિ, આવા અનુવાદો નિમિત્તે પ્રવૃત્ત રંગભૂમિને પણ જૂજ લાભ થયો જણાશે અને શ્રીધરાણીના એકાદ અપવાદ સિવાય ગુજરાતી નાટયશૈલી વિશે પણ કવિની નાટયપ્રેરણા ઝિલાઈ હશે તો ન-જેવી અને નિર્ણાયક નહિ.

'૩૦-'૪૦ના દશકાની પ્રમાણમાં વૈવિધ્યપૂર્ણ અનુવાદ-પ્રવૃત્તિની સૂચક શરૂઆત થઈ ગણાય શૉના અપરિચિત 'ઘોડાચોર' (૧૯૩૧)[૧]થી. પછીના વર્ષે તેમની નામી કૃતિ 'સન્ત જોઅન' (૧૯૩૨)[૨] પણ ગુજરાતી-સુલભ થઈ આવે છે. છતાં આ વિલક્ષણ નાટયકારનાં જાતભાતનાં અભિનેય-ચર્ચાપ્રચુર ગદ્યનાટકો—એમાં કાવ્યરીતિની કોઈ શૈલી-બાધા પણ નથી—બહુધા વણસ્પર્શ્યાં રહે છે એ જોતાં એમ કહી શકાય કે નાટયાગમન વેળા સાહિત્યપ્રવૃત્તિ વિશે જેમ શેકસ્પિયરની તેમ અભિનયશોખના મંગળાચરણ ટાણે શૉની કંઈક એવી જ ઉપેક્ષા થતી રહી. ભારતીય ભાષાઓ પૈકી બંગાળના નટ નાટયકાર હરિન્દ્રનાથ ચટ્ટોપાધ્યાયનાં ખાસ અવૈતનિકો માટે લખાયેલાં નાટકોનો અનુવાદ અંગ્રેજીમાંથી ઉતારાયો હોઈ અને ભાષાંતર-કાર્યની કેટલીક મર્યાદા નડી હોઈ 'હરિન્દ્રનાં બે નાટકો' (૧૯૩૩)[૩] કૃત્રિમતાને કારણે રંગભૂમિ-ઉપયોગી નીવડયાં નથી જણાતાં. આ જ દશકા દરમિયાન 'પહેલો કલાલ' (૧૯૩૦)[૪] તેમ જ 'તિમિરમાં પ્રભા' (૧૯૩૬)[૫] દ્વારા ગુજરાતી નાટયાનુવાદની સૃષ્ટિમાં ટોલ્સ્ટોયને પણ પ્રવેશ મળે છે, જ્યારે જયશંકર 'પ્રસાદ'ના 'રાજ્યશ્રી' (૧૯૩૫)[૬] તથા આચાર્ય અત્રેના 'ઉંબર બહાર' (૧૯૩૮)[૭]થી

---

૧. 'ધ શ્યુઈંગ અપ ઓફ્ બ્લાનકો પોસનેટ' (ગાંડીવ પ્રકાશન).

૨. અનંતરાય પ્રભાશંકર પટ્ટણી.

૩. છોટાલાલ મા. કામદાર તથા પ્રાણશંકર સો. જોશી.

૪. ૫. કિશોરલાલ ઘ. મશરૂવાળા.

૬. રમણીક કિ. મહેતા.

૭. મૂળશંકર પાધ્યા.

અનુવાદક-કલમો હિંદી-મરાઠી જેવી ભગિનીભાષા તરફ પણ દૃષ્ટિ ઠેરવતી થાય છેઃ એમાં અભિનયશોખીન અવેતન રંગભૂમિની જરૂરિયાત પણ પ્રેરણાબળ બનતું આવે છે. પરંતુ આ દશકાના નાટ્યાનુવાદની અગત્યની વ્યકિતવિશેષ તે ઈબસન. 'ઢીંગલી'[૧], 'પ્રેતસૃષ્ટિ'[૨], 'હંસી'[૩], 'લોકશત્રુ'[૪] તથા 'વિધિનાં વિધાન'[૫] દ્વારા નાટ્યસાહિત્ય તેમ રંગભૂમિ એમ ઉભય ક્ષેત્રે સરખું આકર્ષણ જન્માવનાર ઈબસન પહેલો પરદેશી નાટ્યકાર ગણાય કદાચ. અર્વાચીન સમયમાં યુરોપ સમસ્તની નાટ્યશૈલી પર ભારે પ્રભાવ વર્તાવનાર આ નાટ્યકાર અન્ય પરભાષી નાટ્યકારના મુકાબલે, પ્રમાણ તેમ અસરકારકતાની દૃષ્ટિએ સવિશેષ આણ પ્રવર્તાવે છે. છતાં બિનગુજરાતી—બિનભારતીય સિદ્ધહસ્ત નાટ્યકાર કે નાટ્યશૈલીની ચેતનાપ્રેરક-વિકાસમૂલક પ્રેરણા ઝીલવામાં ગુજરાતી નાટક બહુધા ઉત્સાહમંદ રહ્યુ છે એ ફરિયાદમાં ઈબસન પણ છેક અપવાદરૂપ નહિ ઠરે.-એટલે સફળ-શ્રેષ્ઠ નાટ્યકારોનાં કૌતુકપ્રિય અનુવાદોથી નાટ્યવિકાસનું યાત્રા-લક્ષ્ય વટાવી શકવાનું તો ભાગ્યે જ બને. દશકાનો અગત્યનો નાટ્યકાર ઈબસન તેમ વ્યકિતગત મહત્ત્વની નાટ્યકૃતિ તે જેમ્સ બેરીના 'એડમિરેબલ ક્રાઈટન'નું હાસ્યરસિક રૂપાંતર 'સંભવિત સુંદરલાલ' (૧૯૪૦). સુવાચ્ય તથા સાભિનય નાટ્યરૂપાંતરનો લાક્ષણિક નમૂનો આપી રત્નમણીરાવ ભીમરાવે નાટ્યોપકારક ગુજરાતીકરણનો દાખલો બેસાડ્યો અને હથોટી બાંધી આપી. આ પછીનાં ભાષાંતર-રૂપાંતર ઘણી રીતે વ્યવસ્થિત તેમ તખતાનુકૂળ થતાં આવે છે. વળી, અભિનયોત્સાહના વાતાવરણમાંથી નિશ્ચિત આકાર કાઢતી રંગભૂમિ સંસ્થા વિકાસ-તત્પરતા પણ વ્યકત કરવા લાગે છે. આમાં ત્રિઅંકી કદનાં તખતાનુકૂળ નાટકોની સુલભતાની સમસ્યા લગભગ કાયમી જેવી કહેવાય. એટલે જેમ '૪૭ પછી મૌલિક અભિનેયાર્થ નાટકો લખવા વિશે ઊલટ-વેગ વર્તાય છે તેમ બીજી પચીસીના આખરી ઉત્તરાર્ધના નાટ્યાનુવાદ અંગે તખતાવિષયક દૃષ્ટિ તીવ્ર તેમ સર્વોપરી બનતી જાય છેઃ

એ રીતે, ચાલુ સદીના છેલ્લા દશકામાં મહત્ત્વનું આગમન થાય છે મોલિયરનું. આગલા ચોથા દશકામાં ઈબસનનું ગંભીર નાટકો અંગે તેમ ચાલુ પાંચમા દાયકામાં મોલિયરનું અગંભીર નાટકો માટે ગુજરાતી રંગભૂમિને ઋણ રહેશે. મુખ્યત્વે 'માઈઝર'ના અનુવાદો દ્વારા ગુજરાતી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિની સાદ્યંત સફળ અને ઘણી રીતે શિષ્ટ હાસ્ય

૧. પ્રાણજીવન વિ. પાઠક.
૨. મનુભાઈ પ્રા. વૈદ્ય.
૩. ૪. ૫. બાબુભાઈ વૈદ્ય.

નાટકની આવશ્યકતા સંતોષાય છે તથા લેખકો-સામાજિકોનાં પ્રહસનવિષયક દૃષ્ટિ-શોખ કેળવાતાં થાય છે. ધનસંગ્રહ અંગેની સ્વભાવવિકૃતિની હાસ્યાસ્પદતા અર્થસાધક રીતે વ્યક્ત કરતા આ પ્રહસનની સફળતાને પગલે એના અત્યુત્સાહી અનુવાદો વિશે સસ્તી મનોરંજકતા અને કૃત્રિમતા પ્રગટતી રહી છે, એમાં એ ખ્યાત પ્રહસન-નમૂનાનો આસ્વાદ તથા મોલિયર-શૈલી તો ક્યાંય વીસરાઈ ગયાં જણાવાનાં. એ સંદર્ભમાં, જ્યોતીન્દ્ર દવેનું 'વડ અને ટેટા' (૧૯૫૪) અમુક મૌલિક સર્જક-ખૂબી, હાસ્યની સ્વાભાવિક તેમ સાભાનિય નિષ્પત્તિ અને ગુજરાતીકરણની ચોકસાઈભરી પ્રક્રિયાને કારણે 'માઈઝર'ના અનુવાદોમાં નમૂનારૂપ વેશાંતર ઠરે એમ બને. અન્ય ઉધડક—ઉતાવળિયા તખતા-રૂપાંતરોના દૃષ્ટિવિહીન શ્રમ-વ્યય તથા ગતાનુગતિકતા વિશે અર્થપૂર્ણ નાટ્યાનુવાદના પરિશ્રમની તેમ સહેતુક રસસૂઝની બળવત્તા પ્રગટે તો જ નાટ્યવિકાસની દિશા-ગતિ વિશે ઉજમાળી આશા બંધાય. રંગભૂમિની વેગીલી ભજવણી દ્વારા મોલિયરના પગલે વૂડહાઉસ[1], પિરાન્દેલો[2] ગોલ્ડસ્મિથ[3] તથા પ્રિસ્ટલીનાં[4] નાટકોનાં, મુખ્યત્વે રંગભૂમિ-રજૂઆત મારફત ગુજરાતી વેશાંતર-રૂપાંતર મળતાં રહે છે. હવેથી રંગભૂમિરસિયા તેમ અનુવાદક-કલમો બહુધા હાસ્યરસિક-અગંભીર કર્તા-કૃતિ પસંદ કરવા તરફ વળે છે એ વલણ છેક આકસ્મિક નહિ ઠરે; પણ વ્યવસાયી નાટ્યરીતિનું સ્મરણ કરાવતાં પ્રહસન-પરસ્ત સાંપ્રત નાટ્યજૂથોની વૃત્તિ-રીતિનો પૂર્વ-સંકેત એમાં હવે શોધી શકાય. શ્રીમતી હંસા મહેતા તથા આપાભાઈ પટેલના શેક્સ્પિયરના અગાઉ ઉલ્લેખેલા જુદી જુદી શૈલીના પણ વ્યવસ્થિત અનુવાદો ગ્રંથસુલભ થાય છે તે આ જ દશકામાં. આ અરસામાં શેક્સ્પિયર રંગભૂમિસુલભ પણ થતો આવે છે—અને એ રંગભૂમિ તે કલાશોખીન અને અભિનય-ઉત્સાહી. વ્યવસાયી-ઓની અતિરંજકતા અને ભાવ-વિકૃતિથી ઊલટું, રસ-સેળભેળ વિના અને શક્ય તેટલા શુદ્ધ સ્વરૂપે શેક્સ્પિયરની કાવ્યભાવ તેમ નાટ્યરસસભર અભિનયસૃષ્ટિ રંગભૂમિ-પ્રત્યક્ષ નિહાળવાની ઉમેદ ફળવાની આશા બંધાય છે તે શિક્ષિત નટનાયક જશવંત ઠાકરની પ્રયોગશોખીનતા અને અભ્યાસવૃત્તિ દ્વારા. એ રીતે નાટ્યોત્સાહના આ સ્તબક દરમિયાન ટૂંકા ગાળા માટે ફરીથી જાણે શેક્સ્પિયર પરત્વે ધ્યાન ઠરે છે. સાથે સાથે આ અભિનય-ધગશ વિશે ડોકાતી થયેલી તખતાવિષયક પ્રયોગખોરી નિમિત્તે 'આસમાની ચલ્લી[5] દ્વારા મેટરલિંક પણ જડી આવે છે.

---

૧. ધનંજય ઠાકર કૃત 'જો હું તું હોત' (૧૯૪૭).
૨. જનુભાઈ છો. મહેતા કૃત 'સહુ સહુના તાનમાં' (૧૯૫૦).
૩. 'રંગમંડળ' પ્રકાશન 'ઇડરિયો ગઢ જીત્યા રે' (૧૯૫૧).
૪. ભ. હી. ભૂખણવાળા કૃત 'રજનું ગજ' (૧૯૫૧).
૫. લીના મંગળદાસ.

ચાલુ વીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધ-આરંભના દશકામાં 'નર બંકા' (૧૯૫૩)[૧], 'સમાજના શિરોમણિ' (૧૯૫૩)[૨], 'રામદેવ'[૩] તથા 'ભૂતાવળ' (૧૯૬૦)[૪] દ્વારા ગુજરાતી નાટ્યાનુવાદ ક્ષેત્રે ઈબસનનું પુનરાગમન થાય છે જાણે; એથી અહીંતહીં શિષ્ટ-સંયત અભિનયની માગ સંતોષાય છે, તો સાહિત્યિકોમાં પણ નવો નાટ્યરસ જળવાતો-કેળવાતો આવે છે. જોકે, જોર કરતા જણાતા પ્રહસન-પ્રવાહના ઉપલક્ષ્યમાં, ઈબસન જેવા નાટ્યકારોની ગાંભીર્યસભર સૃષ્ટિ—શૈલીનો વ્યાપક પ્રસાર થવો જોઈતો હતો એમ પણ કહી શકાય. એકંદરે તો આ ગાળામાં ગુજરાતી અનુવાદક-વર્ગ દૂરની કે અંગ્રેજીમાં લખતી નાટ્ય-કલમોને બદલે ઘરઆંગણે દેશભાષાની નાટ્યકૃતિઓ શોધવા-ઉતારવા તરફ વળ્યો જણાય છે.

'૫૦ પછીના આખરી સાંપ્રત દશકામાં શરદબાબુનાં નાટકોનું આગમન તેની રંગભૂમિ-કીર્તિની દૃષ્ટિએ કીમતી ઘટના ઠરી શકે. શમાજપ્રિય બની નાટ્યશોખ પ્રસારતી અવેતન રંગભૂમિ વિશે લાંબાં-અભિનેય અને મુખ્યત્વે શિષ્ટ-ગંભીર નાટકોની તાણ ઉત્તરોત્તર વિશેષ વર્તાતી જતી હતી એ વેળા 'વિરાજ વહુ' (૧૯૫૨)[૫] તથા 'બિન્દુનો કીકો' (૧૯૫૪)ના[૬] નાટ્યાનુવાદ દ્વારા નાટ્યલેખન તેમ ભજવણી અંગે સમયોચિત સત્ત્વશીલ પ્રેરણાનો મોકો સચવાયો જાણે. હિંદી જેવી રાષ્ટ્રભાષામાંથી હરિકૃષ્ણ 'પ્રેમી', રામકુમાર વર્મા તથા શેઠ ગોવિંદદાસ જેવી કલમોના ગુજરાતી તરજુમા મળતા થાય છે પરંતુ તેની ભાગ્યે જ નિર્ણાયક અસર વર્તાય છે. બિનધંધાદારી રંગભૂમિના આ પ્રારંભિક તથા અગત્યના દશકા-દોઢ દશકા દરમિયાન, ગુજરાતી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ વિશે કોઈ ભારતીય ભાષાનો સવિશેષ પ્રભાવ ઝીલાયો હોય તો તે મરાઠીનો. મરાઠીમાં પણ ગુજરાતી જેવી રસપ્રદ અને અમુક બાબતમાં એનાથી ચઢિયાતી નાટ્યપરંપરા ઊતરી આવી છે. મુંબઈ જેવા કાર્યક્ષેત્રના જૂના-નવા મિલનપ્રદેશના પરસ્પરના સહયોગ તથા લેણ-દેણના સંસ્કાર-વ્યવહારના લાભ-ગેરલાભ તો આ પડોશ-ભાષાના નાટ્યપુરુષાર્થને લગભગ સતત મળતા રહ્યા કહેવાય. ચાલુ સદીના નાટ્ય-જુવાળને સંતોષવા કટિબદ્ધ થવામાં અર્વાચીન મરાઠી

---

૧. વજુભાઈ ટાંક.
૨. બકુલ જોશીપુરા.
૩. જશવંત ઠાકર.
૪. ગુલાબદાસ બ્રોકર.
૫. શિવકુમાર જોશી.
૬. રસિકલાલ ચોકસી.

નાટ્યકારોમે કેટલીક કોઠાસૂઝનો પણ મહત્ત્વનો સાથ મળ્યો જણાશે; વળી, નવી અભિનય-પ્રવૃત્તિ ખાતર નાટકો લખતી વેળા અને રુચિકર શૈલી પ્રયોજતી વેળા આ નાટ્યકારોએ મરાઠી નાટકની લોકપ્રિય પરંપરાની છેક અવગણના કે તિરસ્કાર કર્યાં છે એમ પણ નથી. એ નાટ્યકારો પૈકી ગુજરાતીમાં મુખ્ય આકર્ષણ જન્માવ્યું-ટકાવ્યું અત્રેએ. 'લગ્નની બેડી' (૧૯૪૨)[૧], 'હું ઊભો છું' (૧૯૫૧)[૨], 'સાષ્ટાંગ નમસ્કાર' તથા 'વંદે ભારતમ્' (૧૯૫૨)[૩] જેવાં સાંપ્રત પ્રશ્નો-ચિત્રોનાં સામાજિક પ્રહસનો ગુજરાતી સામાજિકે સાવ પોતાનાં કરી માણ્યાં છે અને નટવર્ગે પૂરા ઉત્સાહ—કૌશલ્યથી બહેલાવ્યાં છે. દોઢ દશકાની શૈશવ-વયમાં રસપ્રદ વ્યકિતત્વ-વિકાસની આશા બંધાવતી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ માંડ સ્થિર-વ્યવસ્થિત થવામાં હોય એવામાં પ્રહસન-પરસ્તીના રવાડે ચઢી ગઈ હોય તેમ જ માંડ રસ રુચિ કેળવતું થયેલું નાટકશોખીન ગુજરાતી માનસ હાસ્યાતિરેકની સ્થૂલ અતિરંજકતા વિશે આનંદ માણતું થયું હોય એવું જે આજે, ભલે અણધાર્યું નહિ પણ અણગમતું—અને લાંબે ગાળે અનિષ્ટકર—પરિણામ વર્તાતું થયું છે એમાં આવા પરભાષી પ્રહસન-પ્રહસનકારો વિશેના અનુવાદ-પ્રવાહનું નિમિત્ત ગૌણ નહિ ઠરે.

પ્રસ્તુત વિષયક્રમમાં ધનસુખલાલ મહેતાની રૂપાંતરપ્રવૃત્તિનો ઉલ્લેખ થઈ શકે. અંગ્રેજી ભાષામાંથી પાશ્ચાત્ય લેખકોની મુખ્યત્વે પ્રહસનાત્મક કૃતિઓનાં નોંધપાત્ર વેશાંતર-રૂપાંતર પ્રયોજવામાં તેમ ગુજરાતીમાં ઉતારવામાં ધનસુખલાલ વિશેષ સક્રિય અને અગ્રણી રહ્યા જણાય છે. જોકે, ખાસ રંગભૂમિદષ્ટિથી આરંભાયેલી આ કલમપ્રવૃત્તિમાં આ વિલક્ષણતા તેમ સતત પ્રહસન-પક્ષપાત કાંઈક સ્વાભાવિક—કાંઈક સહેતુક ઠર્યા વિના નહિ રહે. સાથેસાથે, વ્યવસાયી અતિરંજકતાના પુનરાવર્તન પેટે જાણે કેવળ હાસ્યાતિરેક વડે પ્રેક્ષકને આકર્ષવા-રીઝવવાની નીતિરીતિનાં વિષવર્તુળ જેવાં અનિષ્ટ સ્વસ્થ રંગભૂમિ તથા નક્કર નાટ્યવિકાસ માટે માત્ર અનનુકૂળ નહિ, વિઘાતક પણ નીવડી આવે એવી, તદ્વિદ તેમ 'પ્રગતિશીલ-વિકાસવાંચ્છુ' વર્તુળોમાં વ્યકત થવા માંડેલી સાવધાન-ચેતવણી પ્રહસનાત્મક કૃતિઓના લગભગ એકચક્રી વર્ચસના ઉપલક્ષ્યમાં સંકારણ ઠરવાની. ધનસુખલાલ તથા અન્ય વેશાંતરકારોના રૂપાંતર—ઉદ્યમ દ્વારા શૈશવ વટાવતી અને કદ કાઢતી બિન-ધંધાદારી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિને જીવવા-ટકવાનું મુખ્ય નિમિત્ત મળી રહ્યું એ કદાચ આ પ્રહસન-પક્ષપાતની મુખ્ય ઉપયોગિતા—અને રંગભૂમિની વિકાસયાત્રાની દિશા-ગતિની અનિશ્ચિતતા વા સ્થગિતતા નોતરાઈ આવી એ પ્રહસન-અનુવાદનો એકપક્ષી પુરુષાર્થની તાત્ત્વિક ઊણપ પણ ખરી. પરંતુ રંગભૂમિ અર્થે વિકાસોપકારક વિકલ્પો વિચારાયા-અજમાવાયા નથી એમ છેક નથી. પ્રહસન-પરસ્તીના વલણનો પ્રતિકાર કરવામાં મૌલિક નાટ્યલેખન અંગે જેમ અભિનયરસિક શિવકુમારના તેમ નાટ્યાનુવાદ વિશે અભિનય-

૧. ૨. તથા ૩. બિપીન ઝવેરી.

નિષ્ણાત જશવંત ઠાકરના નામોલ્લેખનું ભલે અપવાદરૂપ દૃષ્ટાંત પણ આપી શકાશે. આજીવન અભિનય-ઉપાસનાની નાટ્યનિષ્ઠા દાખવનાર જશવંત ઠાકરે જેમ ભજવણી અંગે તેમ નાટ્યલેખન તથા નાટ્યાનુવાદ અંગે બહુધા ગંભીર રસની અને પ્રમાણમાં વિચારપ્રેરક કૃતિઓને પ્રાધાન્ય આપવામાં આ પ્રહસન-પ્રવાહના વેગ વિશે મૌલિક અને પાતળું પણ લાભદાયી વહેણ કાઢવાની શક્ય મથામણ કરી છે એમ જ. શિક્ષણસંસ્કાર, સાહિત્યરસિકતા, નાટ્યશોખ તેમ જ વિશિષ્ટ રાજકારણી મનોવલણને કારણે અને રશિયન નાટ્યાનુવાદ નિમિત્તે કર્તા-કૃતિનું ઓછુંવત્તું વૈવિધ્ય પણ તેમના ગંભીર અનુવાદો વિશે જળવાઈ આવ્યું છે. જોકે, અગંભીર વેશાંતર-રૂપાંતર વિશે જેમ અતિરંજકતા તેમ આવા ગંભીર ભાષાંતર અંગે નીરસતા એક પ્રકારની શૈલી-ખાસિયત બની આવે છે જાણે! ઠાકરના અનુવાદોમાં નીરસતાની આવી માત્રા નાટ્યવસ્તુ વા રસ-વિષય અંગે નહિ પરંતુ ભાષાંતરની ભાષાવિષયક કિલષ્ટતા અંગે જડી આવવાની. આમ, શું 'ચેરીની વાડી'[૧] કે શું 'વનમાળીનું મોત'[૨], તેમના અનુવાદ-ઉદ્યમમાં સતત ઓછીવત્તી ચીવટ-ઊણપ કે ઉતાવળ વર્તાતી આવે છે; એટલે, તેમના નાટ્યાનુવાદની મુખ્ય રસ-બાધા તે આ ભાવ-ભાષાની કઠતી કૃત્રિમતા. વળી, એમાં અભિનય-સુલભતાની અપેક્ષા હોય તો, ભાવાભિવ્યક્તિની આ તાત્વિક શૈલી-ખામી નિમિત્તે કલમ-શ્રમ એળે ગયો એમ જ. અલબત્ત 'કલ્યાણી'[૩] જેવા રૂપાંતર દ્વારા અનુવાદ-સાહિત્ય તેમ નવી રંગભૂમિનાં ઉભય ક્ષેત્રે તેમનો બેવડો પરિશ્રમ અમુક રીતે ફળતો રહ્યો કહેવાય. જોકે, ઉત્તરોત્તર ફૂલતી-ફાલતી આવતી અવેતન રંગભૂમિપ્રવૃત્તિની લાંબા સાભિનય નાટકોની વધતી રહેતી માગને પહોંચી વળવામાં ગુજરાતી વેશાંતરકાર-વર્ગ બહુધા પરદેશી પ્રહસનરસિક કૃતિઓના વેશાંતર પ્રયોજવાની પ્રચલિત તેમ સુકર નીતિ-રીતિ અપનાવતો રહે છે એમાં આ નટ-નેતાનો ગંભીર નાટકો અંગેની વૃત્તિ-પ્રવૃત્તિ દાખવતો છૂટક પુરૂષાર્થ પૂરતો લક્ષમાં લેવાયો નથી. હાસ્યસભર રૂપાંતરોના ઉદ્યમ દ્વારા શિક્ષિત તેમ અભિનયરસિક નટ-ચમૂને પ્રોત્સાહન આપવાના સંનિષ્ઠ પ્રયાસો કરતા રહેવામાં ધનસુખલાલ પછી દુર્ગેશ શુક્લ[૪], પ્રફુલ્લ ઠાકોર[૫], ભ. હી. ભૂખણવાળા[૬], નિરુભાઈ દેસાઈનાં[૭] નામો ઉલ્લેખપાત્ર ગણાય.

---

૧. ચેખોવ કૃત 'ચેરી ઓરર્ચાડ'.
૨. આર્થર વિલિયમ્સ કૃત 'ધ ડેથ ઓફ એ સેલ્સમેન'.
૩. જે.બી. પ્રીસ્ટલી કૃત 'ધ ઈન્સ્પેકટર કોલ્સ'.
૪. 'સુંદરવન'.
૫. 'ઈડરિયો ગઢ જીત્યા રે!'
૬. 'રજનું ગજ!'
૭. 'સાથે શું બાંધી જવાના?'

અભિનયપ્રચુર-તખતાનુકૂળ નાટકોનું દારિદ્રય ફેડવા માટે પ્રહસનો-રૂપાંતરો સિવાય ઈતર વિકલ્પો અજમાવાયા એમાં નવલકથાનાં નાટયરૂપાંતરોના કામચલાઉ—કાર્યસાધક કીમિયાનું પણ પ્રસ્તુત સંદર્ભમાં વિગત-ટાંચણ કરી લેવું જોઈએ. આ નવા કલમ-અખતરા નિમિત્તે મુનશી, ર. વ. દેસાઈ, ગુણવંતરાય આચાર્ય, ચુનીલાલ વર્ધમાન શાહ, ‘દર્શક’ જેવા સફળ-લોકપ્રિય નવલકથાકારોની કૃતિઓનાં નાટયરૂપાંતર થવા લાગે છે અને તેની તખતા-રજૂઆત અભિનય તેમ નાટયશોખની બાબતમાં ઘણી રીતે અર્થસાધક નીવડે છે એ નવું અને વિકાસોપયોગી વલણ-વહેણ ગણાય. આવાં બહુધા ગંભીર અને હાસ્યેતર રસનાં નાટયરૂપાંતરોની ભજવણી દ્વારા મૌલિક વા અનુદિત નાટયલેખન વિશે વ્યાપેલી પ્રહસન-પરસ્તીની વિકૃતિ ડામવાનું પણ સાથેસાથે ઓછેવત્તે અંશે શકય બને છે એ હકીકત-નોંધ વિશેષ મહત્ત્વ પામશે.

સમગ્ર રીતે જોતાં, મૌલિકની જેમ જ અનુદિત નાટયસાહિત્ય વિશે પણ એક પ્રકારની લાક્ષણિકતા જડી રહેવાની. ભાષાંતર-રૂપાંતર પ્રવૃત્તિના પૂર્વાર્ધમાં ગુજરાતી અનુવાદકોએ વિશેષ ઝોક દાખવ્યો છે શિષ્ટ તેમ ભૂમિજાત સંસ્કૃત નાટય-પરંપરા પરત્વે. એમાં શીખાઉ, હાસ્યાપદ તેમ નીરસ લેખકવેડા, સમશ્લોકી-શબ્દશ: અનુવાદની શુષ્ક વફાદારી, સટીક પાઠયાનુવાદના પાંડિત્ય-પ્રદર્શન વા વિદ્રતા-વ્યામોહ એમ ચિત્રવિચિત્ર વૃત્તિ-રીતિ છતી થતી રહી છે. આ કલમ-ઉદ્યમ અંગે ઉત્તરાર્ધ કાળમાં પ્રેરણા-નિમિત્ત બદલાય છે, પરંતુ અંગ્રેજી કે પરભાષી તેમ પરદેશી રૂપાંતર—વેશાંતરના ફાલ વિશે નાટયવિષયક અત્યુત્સાહ, તખતાલાયકીની એકપક્ષી આરાધના, યુકિતયુકત મનોરંજકતા, રસ-રુચિ અંગે વિવેક-ઊણપ, લખાવટનું ઉધડકપણું અને વ્યવસાયિતા છતી કરતી ઉતાવળ જેવાં, જે અગાઉ સરખાં અણગમતાં વલણો નજરે પડવા લાગે છે તે વિકાસ-પ્રતિકૂળતાની બાબતમાં તો ઓછાં નથી ઉતરતાં. આમ, કર્તા-કૃતિના સંખ્યાબંધ-વિવિધ તરજૂમાઓ છતાં સરવાળે તો ગુજરાતી નાટક સમગ્રને વિકાસ-લાભ અપૂરતો વા ન-જેવો થયો જણાવાનો અને વિપુલ—સમૃદ્ધ ફાલ ઉતારવા માટે સત્ત્વશીલ બિયારણ બની રહેવાનું અનુવાદ-કાર્યનું સર્વોચિત તાત્પર્ય સિદ્ધ થયું નહિ કહેવાય. આવું સરવૈયું તારવતી વેળા, સંસ્કૃત અને ગંભીર નાટકોના ઉપરાઉપરી અનુવાદોએ વિદ્વાન તેમ સાહિત્યિક વર્ગ વિશે પણ નાટયરસની જાગૃતિ પહોંચાડી અને ટકાવી રાખી તથા પરદેશી અને પ્રહસનરસિક રૂપાંતરોએ રંગભૂમિ-રસિયો અભિનયશોખ કેળવ્યો—પોષ્યો એ બે બાબત પણ જમા-પાસે નોંધવાની રહેશે.

ભરતવાક્યમ્

નૈસર્ગિક અભિનય-સંસ્કારો દ્વારા પોષાયેલી દશ્યતત્ત્વપ્રચુર તળપદી ભવાઈથી માંડી યાંત્રિક સુવિધાએ સુલભ કરી આપેલા શ્રાવ્યતત્ત્વનિર્ભર રેડિયોરૂપક સુધીના ગુજરાતી નાટકના ઉદ્ભવ-વિકાસની અગિયાર દશકાની ઈતિહાસ-યાત્રાનું નિખાલસ ચિત્તે સરવૈયું કાઢવા મથનાર અભ્યાસીને અસંતોષ અચૂક થવાનો અને એ માટે તેને કારણો પણ પૂરતાં મળી રહેવાનાં. આમાં, કદ તથા પથરાટની અપેક્ષાએ સઘન તેમ જ સિદ્ધિમૂલક ખેડાણ ઓછું—આછું થયું છે એ આવા અસંતોષ માટેનું સૌપ્રથમ અને વાજબી કારણ ગણાતું રહેશે. ગુણવત્તા તથા મૌલિકતા, સત્ત્વમૂલકતા તથા સુનાટ્યતાના ધોરણે ગુજરાતી નાટ્યકારોની વા નાટકોની યાદી કરવાનું કહેવામાં આવે તો સહેલાઈથી કેવળ મોંએ કહી શકાય. પરંતુ સર્વમાન્ય ધોરણો વા અપેક્ષા તેમ પ્રશિષ્ટ કે ઉત્તમોત્તમ શૈલી-લાક્ષણિકતા વેગળી રાખવામાં આવે તો ગુજરાતી નાટકના એકસો દશ વર્ષના આયુ દરમિયાનના વિવિધલક્ષી પ્રયોગો તેમ ઉન્મેષો નિમિત્તે પ્રથમદર્શી નિરાશાને સ્થાને વાચન તેમ અભ્યાસ અંગે રસ કેળવાઈ આવશે અને કૃતિ-કર્તાનું વૈવિધ્ય પણ સ્વાધ્યાય-શ્રમ ખમતું જણાશે. 'ગુલાબ'થી 'શર્વિલક' કે રણછોડભાઈથી શિવકુમાર પર્યંતની નાટ્યવિષયક સ્વરૂપ, સામગ્રી તેમ જ શૈલીની રસપ્રદ બહુવિધતા માણી સુજ્ઞ-સમભાવી વાચક શ્રમ-સાર્થક્યની પ્રતીતિ પણ અનુભવશે, તેમ છતાં સિદ્ધહસ્ત નાટ્યકસબીનો વા સર્વાંગસફળ નાટ્યકૃતિનો નામનિર્દેશ કરવાનું કહેવામાં આવે તો તે પણ તાત્કાલિક મૂંઝવણમાં મુકાવાનો. એટલે, ગુજરાતી નાટકનો વિકાસ એટલો અ-પૂરતો ઠરવાનો. સદીભરના અવલોકન પછી, નાટકના સર્વાંગીણ ખેડાણ-વિકાસ માટે પૂરતી શક્યતાઓ અથવા સાનુકૂળ સંજોગ-સ્થિતિ અનુપલબ્ધ હતાં એમ કહેવા ભાગ્યે કોઈ પ્રેરાશે. ઊલટું, અભિનય-નૈપુણ્ય દાખવતી લોકનાટ્ય-પરંપરા, પ્રબળ નાટ્ય-પુરુષાર્થ દાખવતો ધીકતો તખતો, અભિનયકલાનો વંશપરંપરાગત વારસો સંભાળતો નટવર્ગ, નેહ તેમ ટેક અને સાહસબુદ્ધિથી સૂત્રો સંભાળતા, વ્યક્તિવિશેષ જેવા સંસ્થા-સંચાલકો અને વિવેકને ય વટાવતી કદરદાની દર્શાવતો અત્યુત્સાહી પ્રેક્ષકવર્ગ જેવાં વિશિષ્ટ ઘટકતત્ત્વો લક્ષમાં લેતાં, એવો મત કદાચ બંધાય ખરો કે ગુજરાતમાં નાટ્યપ્રવૃત્તિના વિકાસાર્થે લગભગ અનન્ય જેવો સુયોગ સુલભ થયો હતો. પરંતુ, પ્રસ્તુત નાટ્યચિતારમાં નિર્દેશાયેલી આ સઘળી સાનુકૂળતાઓમાં નાટ્યકારનો નામોલ્લેખ થયો જણાતો નથી—એ ખૂટતી કડી જ કદાચ નિર્ણાયક તાત્ત્વિક ઊણપ ઠરી શકે. વળી, રંગભૂમિ પર તથા સાહિત્યમાં નાટકો લખનારાઓની સંખ્યા કોઈપણ હિસાબે નાની તો નહિ જણાય. શિખાઉ લેખકથી માંડી સાક્ષર સર્જકે નાટકને સોત્સાહ અપનાવ્યું

હોવાથી ગુજરાતીમાં નાટકની ઉપેક્ષા થઈ છે એવો બેધડક મત પણ વાજબી નહિ ઠરે. પરંતુ ગુજરાતી નાટયલેખક-વર્ગ વિશે બીજી એક દ્વિવિધ પરિસ્થિાત નોંધવા પ્રાપ્ત થશે. ખાસ રંગભૂમિ માટે લખતી થયેલી—લખતી રહેલી કલમોએ સાહિત્યિક અપેક્ષાઓ તથા સર્વકાલીન લાક્ષણિકતાઓ પરત્વે દુર્લક્ષ સેવતા રહી, મુખ્યત્વે કેવળ વ્યવસાયી વિશેષતાઓ અને તાત્કાલિક મનોરંજકતાનાં ઘણાં નીચાં નિશાન તાકયાં અને ઘણી સહેલાઈથી આંબ્યાં એ ઉકત પરિસ્થિતિનું એક પાસું. આથી ઊલટું, સાહિત્યિક શોખ તથા નાટક પરત્વેના આકર્ષણ અને કંઈક અંશે કર્તા બનવાની હોંશ-ધગશ નિમિત્તે લખતા થયેલા વર્ગ પૈકી ઘણાએ કોઈ લક્ષ્ય જ ન બાંધ્યો, તો કેટલાકે અહીંતહીં નિશાન ઘણાં ઊંચાં ગોઠવ્યાં, પરંતુ એમાં મુખ્ય અને તાત્કાલિક તાકીદનું તથા નજીકનું રંગભૂમિ અંગેનું લક્ષ્યબિંદુ કાં તો પડતું મૂકાયું, કાં તો ચૂકી જવાયું--ગુજરાતી નાટકના ચિતારની આ બીજી બાજુ. એટલે ગુજરાતી નાટકનો વિકાસ અ-પૂરતો થયો છે એ વિધાનનો વાચ્યાર્થ સમજવાનો રહેશે આ બેવડી પ્રાપ્ત પરિસ્થિાતના ઉપલક્ષ્યમાં. રંગભૂમિ અર્થે લેખન-ઉદ્યમ દાખવતા સમૂહનો વિગત-ઉલ્લેખ આ અભ્યાસ—વિલોકન પૂરતો અપ્રસ્તુત રાખીને, સામાન્ય રીતે એમ કહી શકાય કે ગુજરાતી લેખકોએ નાટકની નહિ પરંતુ નાટક લખતી વેળા મુખ્યત્વે રંગભૂમિની અવજ્ઞા કરી એમ જ. જોકે આ લેખક-વર્ગને નાટયસ્વરૂપ પૂરેપૂરું અવગત થયું હતું વા નાટયશૈલી કલમસાધ્ય બની આવી હતી એમ પણ નથી. પ્રારંભમાં ઉત્સાહી કૌતુકપ્રિયોએ નાટયબંધ વિશે કવિતા, નવલકથા, વાર્તા તેમ જ ઈતિહાસ-પુરાણના વિષયવસ્તુ, કથનરીતિ તથા રસબાહુલ્યની એવી સેળભેળ કરી મૂકી કે એ અરાજકતા તેમ અતિરેકમાં નાટયપ્રકારની સાર્થકતા સિદ્ધ કરી આપતા રંગભૂમિ-અનુસંધાનની ઉપેક્ષા જાણે છેક સાહજિક બની રહી--અને ગતાનુગતિક લેખનપ્રવાહમાં કોઈએ જુદા તરી આવવા વિશે ઝાઝું વિચાર્યું પણ જણાતું નથી. શિષ્ટતા-શોખીન સાક્ષર વર્ગે શાસ્ત્રીય રીતે નાટકને કાવ્યના દશ્ય પ્રકાર તરીકે સ્વીકાર્યું ખરું, પરંતુ પાંડિત્ય તેમ પદ્યાળુતાના ઓછાવત્તા અત્યાગ્રહ-અતિરેક દશ્યક્ષમતા તથા અભિનયસુલભતા માટે પ્રતિકૂળ નીવડયા વિના ભાગ્યે જ રહે. સંસ્કૃત નાટયશાસ્ત્ર તથા નાટયાદર્શની પ્રભાવક અસર અને પ્રવાહગત લેખનરીતિના કાંઈક પ્રતિકૂળ-વિપરીત પરિણામ તરીકે આનું તાત્કાલિક ટાંચણ કરી રાખવાનું રહેશે. પંડિત નાટયજ્ઞ-વર્ગે તથા નાટયરસિકોએ આ દશ્ય સાહિત્યપ્રકારની ભાવવાહી તેમ કલોચિત રસનિષ્પિત્તિ અર્થે સાભિનયતાની અને એમ રંગભૂમિની અગત્ય ઓછી આંકી હતી એમ નથી, પરંતુ એક બાજુ નાટયરૂપકનું અભિનેયાર્થ પાસું શૈલીસિદ્ધ કરવા ઔદાસીન્ય કે અસભાનતા દાખવાતાં હતાં તેમ બીજી બાજુ વ્યવસાયી નીતિ-રીતિ અપનાવતી જતી સમકાલીન

રંગભૂમિ પરત્વે સુરુચિ કે સૂગ નિમિત્ત ઉત્સાહ-શૂન્યતા તથા સહકાર-અભાવ કેળવાતાં થયાં હતાં. આનું સીધું પણ વિચિત્ર પરિણામ આવ્યું તે એ કે, સાહિત્ય તથા રંગભૂમિના પ્રવૃત્તિ-પ્રવાહ તથા વિકાસ-ઈતિહાસ ઉત્તરોત્તર એકબીજાથી અળગા પડતા રહ્યા અને પોતપોતાની વિલક્ષણ ઊણપોના અતિચારમાં અટવાતા—રાચતા રહ્યા. ભજવાતાં-જોવાતાં નાટકો છપાય નહિ અને લખાતાં-છપાતાં નાટકો ભજવાય નહિ એવી વિસ્મયજનક કૃત્રિમતા જ કદાચ આ વિકાસ-પ્રતિકૂળતાનું નિર્ણયિક નિમિત્ત ઠરી શકે. પરંતુ એક જ પ્રવૃત્તિનાં આ ઉભય ક્ષેત્રો વિશે પરસ્પર-ભાવનનો અભાવ વર્તાય એ પરિસ્થિતિ અનિવાર્ય કે દુ:સાધ્ય પણ નહિ ઠરે. એ વિષય-સંદર્ભમાં, ગુજરાતી નાટકના વિકાસ—ચિત્રની વિગત-પૂરણી અર્થે, વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં કેટલાંક આનષ્ટ ટાળીને નાટકની તાત્ત્વિક લોકપ્રિયતા જાળવવા-વધારવાના છૂટક વ્યકિતવાર પ્રયત્નોનો પણ ઉલ્લેખ થવો ઘટે.

રંગભૂમિ-ધગશનું એવું સૌપ્રથમ દષ્ટાંત એમ તો નાટક-આરંભના સમયરંગ વેળા જ મળી રહેવાનું. 'નાટયવિષય'ની શાસ્ત્રીય જાણકારી ધરાવનાર રણછોડભાઈની સાહિત્ય-રસિક પ્રકૃતિએ 'ભવાઈના અભાવ' નિમિત્તે 'ભરતમુનિના અનુયાયી' તરીકે હેતુ-સભાનતા તથા કાર્યતત્પરતા અનુભવી નાટય-લેખનની તેમ રંગભૂમિ-સંપર્ક તથા માર્ગદર્શનની પ્રારંભથી ઊલટ દાખવી--પરંતુ ગુજરાતી નાટયલેખક-વર્ગ વિશે ઉગત-ઉત્સાહની કે ધ્યેયનિષ્ઠાની પરંપરા બંધાવાનો પ્રાંભ થયો નહિ. એટલે, આ પૂર્વરંગ વેળા જ એક વિકાસ-બાધક વિગત તારવવાની થશે એટલું જ નહિ, એમાં હકીકત-પુરવણી પેટે આ આદ્ય નાટયકારના ઉદાહરણમાંથી જ કારણરૂપ ઈતર વિગત સામેલ કરવાની રહેશે તે આ કે, વ્યવસાયી અતિરેક તેમ જ સૂઝ-શૈલીની ઊણપ સૂચવતા, નવા દાખલ થતા, વર્ચસ્ ભોગવતા અતિરંજકતાનાં અનિષ્ટોથી અકળાઈ ખુદ રણછોડભાઈએ પણ, પોતે પુરુષાર્થપૂર્વક પ્રારંભેલી પ્રવૃત્તિના કારકિર્દી-ક્ષેત્ર પરત્વે ઉત્તરોત્તર ઉદાસીનતા દાખવી અને એ નાટયવિકૃતિની અરાજકતાની ખસૂસ તથા નિખાલસ ટીકા પેટે 'નિદ્યશૃંગાર નિષેધક' જેવું નાટક લખી એ રંગભૂમિ-સ્થિતિનો નિરાશાજનક તેમ અતિવાસ્તવિક ચિતાર આપ્યો; ઉપરાંત એ એક જ કૃતિ દ્વારા પોતાની નાટયનિષ્ઠા તથા રંગભૂમિ-અભાવ બંનેની સબળ-સકારણ અભિવ્યકિત તાકી લીધી જાણે. ટૂંકમાં, સ્વતંત્ર 'મંડળી'ની સ્થાપના મારફત નાટકની ભજવણી અંગે લખાવટની સુરુચિ તથા રજૂઆતનાં બિનધંધાદારી ધોરણો શકય તેટલાં દાખલ કરવાનો આવો પ્રારંભિક પ્રયાસ ઉગ્ર બનતા આવતા વ્યવસાયીકરણ સામે મંદ પડી મોળો ઊતર્યો અને નાટયસાહિત્ય તથા રંગભૂમિના સહકારની ફળદાયી પ્રણાલી બંધાવાનું ન બન્યું એટલું જ તારણ ટાંકવાનું રહેશે.

આ સિવાય, સાંપ્રત રંગભૂમિની પ્રવર્તમાન પરિસ્થિતિ સાથે સમાધાન ગોઠવી નાટ્ય-સહયોગ કેળવવા-જાળવવાના પ્રયાસ પણ આ લાંબા ગાળા દરમિયાન થયા છે. એમાં મુખ્ય ઉલ્લેખ કરવાનો રહેશે 'કાન્તા'કારનો તથા 'કાન્ત'નો. સાહિત્યિક રસ-રુચિ તથા તખ્તાની આવશ્યકતાનો પરસ્પર મેળ પાડવાની જુદીજુદી શકયતા તેમ લખાવટ અંગે, મણિભાઈના 'કાન્તા' તથા મણિશંકરના 'જાલિમ ટુલિયા' જેવાં નાટકોમાંથી તત્કાલ પૂરતો આ અંગે અગત્યનો પદાર્થપાઠ મળી રહ્યો કહેવાય—એ રીતે કે પરસ્પરનાં સૂગ તથા અસહકારનાં આત્યંતિક વલણોની પરિણામશૂન્યતાની અપેક્ષાએ, નાટકનું લખ્યા-કારણ સાર્થક થાય તથા રંગભૂમિની લોકમાનસ પરત્વેની અસરકારકતાનો પણ શકય લાભ મળી રહે એ પ્રકારનો શૈલી-સમન્વય કે સમાધાન-તત્પરતા આવકાર્ય ઠરે, કેમ કે એમાં આ કે તે પરિણામને અવકાશ અચૂક રહે છે. પ્રવાહગત નાટ્યલેખનના ઉધમાતમાં આવી રીતે સહકારી વલણ કે સમન્વયી શૈલી દાખવવા-પ્રયોજવાનો ધડો ન લેવાયો અને બંને કવિઓએ પોતે પણ એવા શૈલી-પ્રયોગ અર્થે કોઈ ઉત્કટ સભાનતા કે મથામણ અથવા એકાદ-બે નાટકથી વિશેષ ઉત્સાહ-સાતત્ય દાખવ્યાં નહિ; એવી દ્વિવિધ પરિસ્થિતિના કારણે જ કદાચ શૈલી-રીતિની એકવિધતા તેમ મર્યાદાના નિવારણનું નિમિત્ત ઊગ્યું નહિ.

વ્યવસાયી નાટકોની લખાવટની કેટલીક અતિશયતા તેમ વિકૃતિઓ ગાળી, તેમાંના લોકપ્રિય નાટ્યાંશો તથા વિશેષતાઓને બનતો સાહિત્યિક ઓપ આપવાની સહેતુક કોશિશ કરવા બદલ રમણલાલ વ. દેસાઈનો અને શિક્ષણ-સંસ્કાર, રંગભૂમિવિષયક અનુભવ તથા સુધારક વિચારો દ્વારા આ રૂઢ નાટ્યરીત વિશે કેટલીક અપ્રચલિતતા તેમ રુચિપોષકતા દાખલ કરી એ ક્ષેત્રે નવું ચેતન પ્રગટાવવાની મથામણ તથા રંગભૂમિદાઝ દાખવવા બદલ નૃસિંહ ભગવાન વિભાકરનો પણ ઉલ્લેખ થઈ શકે. પરંતુ, રંગભૂમિના મુગ્ધ—શોખીન પ્રેક્ષક તરીકે રમણભાઈને સાધકબાધક નિર્ણયશકિતની તેમ નાટ્યવિવેકની ઊણપની, તો અકાળ અવસાનથી છીનવાઈ ગયેલી ટૂંકી કારકિર્દી દરમિયાન વિભાકરને કાર્યસાધક હથોટીના અભાવની મુખ્ય બાધા નડી આવી. એટલે, સાહિત્ય-રંગભૂમિના સાહચર્ય અંગે નક્કર તાત્પર્ય ફળવાને બદલે આ પાતળી પરંપરામાં બે અત્યુત્સાહી પ્રયાસોનું કેવળ નામે-ઉમેરણ થવાનું જ બન્યું. આમ, નાટકને વ્યાપક રસસંકરતા તથા રંજકતામાંથી ઉગારી તેનું સાહિત્યાનુસંધાન સ્થાપવાના આ અને આવા જે કાંઈ વ્યકિતવાર અને સભાન-અસભાન પ્રયત્નો થયા તેમાં તાત્કાલિક કે દૂરગામી નાટ્યોપકારક પરિણામો ફળવાનો તાત્ત્વિક ઉદ્દેશ બર આવ્યો નહિ જણાય—એનું કદાચ એક વણજોઈતું પરિણામ આવ્યું તે એ કે, ભજવાતાં-જોવાતાં તથા લ[illegible]ની ખૂબીઓનો ન તો પરસ્પર વિનિમય સધાયો કે ન તો એક[illegible] નિવારણ થયું. ટકમાં,

ગુજરાતી નાટક એકબાજુ લખાવટના શિષ્ટતાશિષ્ટતાના આગ્રહ-દુરાગ્રહ હેઠળ 'સાહિત્યિક' બની રહી બહુધા પુસ્તકનાં બે પૂંઠાં વચ્ચે અટવાતું રહ્યું, તો બીજે પક્ષે રંગભૂમિના દીવા સન્મુખ રજૂઆતની લોકપ્રિય મનોરંજકતાના અત્યાગ્રહ નિમિત્તે વ્યવસાયિતાના સ્થૂળ ધોરણે સ્થગિત થતું રહ્યું. નાટયવિષયક પ્રવૃત્તિ આમ સ્પષ્ટતઃ સાહિત્ય તથા તખતાના ક્ષેત્રે વહેંચાઈ-ગોઠવાઈ એકબીજાથી અળગી-સમાંતર ગતિ કરતી રહે એવી પ્રાપ્ત પરિસ્થિતિ વિશ્વનાટયસાહિત્યના ઉપલક્ષ્યમાં છેક અસામાન્ય નહિ ઠરે, પરંતુ એ નિમિત્તે જોવા—અભ્યાસવા મળતી નાટયપદાર્થ તેમ જ શૈલી-સ્વરૂપ પરત્વેની કેટલીક આત્યંતિકતા ગુજરાતી નાટકના સંદર્ભમાં વિગતવિશેષ અવશ્ય ઠરી શકે.

આમાં એક મુખ્ય ફલિત સહજસુલભ બની રહેશે તે એ કે, બહુધા રંગભૂમિથી અલિપ્ત રહેવાના મુખ્ય કારણે જ 'સાહિત્યિક નાટક' તરીકે ઓળખાવાયેલા આ ભના દીર્ઘ સ્તબકમાં, નાટયવિષયની પસંદગી, નાયક-નાયિકાના પાત્રાલેખ અને નિરૂપણ, રસનિષ્પત્તિ, કવિતારંગી માવજત તથા બહોળા નાટયબંધ દ્વારા સંસ્કૃત નાટયાદર્શ તથા શૈલી-રીતિ ગુજરાતી નાટયલેખન અંગે પ્રભાવ—પ્રેરણાનાં પ્રમુખ નિમિત્ત બની રહ્યાં. ક્યારેક રણછોડભાઈ કે રમણભાઈ, 'કાન્ત' કે 'કાન્તા'કાર જેવા અગ્રણીઓની શૈલીમાં અંગ્રેજી નાટય-સંસ્કારોની ઓછીવત્તી-છૂટીછવાયી અને રસોત્પાદક મિલાવટ થતી આવે છે, તો કવિવિશેષ-શા નાનાલાલનાં ઊર્મિનાટકો વિશે પશ્ચિમના કવિ-નાટયકારોની શૈલી-રીતિનો સતત વળતો અતિરેક પણ નોંધાય છે—પરંતુ, સંસ્કૃતેતર વિદેશી નાટકની જીવનલક્ષિતા, સુગ્રથિતતા, ગદ્યમયતા, અભિનયસુલભતા, રંગભૂમિ-સભાનતા, ટૂંકમાં એક પ્રકારની અર્વાચીનતા ગુજરાતી નાટક વિશે તાદૃશતાથી ઝિલાતી થાય છે, છેક મુનશીનાં શહેરી-શિક્ષિત સમાજનાં અગંભીર પ્રહસનોમાં, ચન્દ્રવદન મહેતાનાં વણજાણીતા-નીચલા થરનાં વાસ્તવલક્ષી ગંભીર નાટકોમાં તેમ જ એકાંકી કે રેડિયોરૂપક જેવા લઘુનાટકના અવતરણ તેમ પ્રયોગલક્ષી ખેડાણમાં.

સંસ્કૃત નાટયપ્રણાલી વા પરિપાટીનું એકપક્ષી-એકધારું અનુશાસન ગુજરાતી નાટકના સર્વાંગીણ વિકાસની ત્રૂટી વિશેનું એકમેવ કે પ્રત્યક્ષ રીતે નિર્ણાયક બાધા-કારણ ભલે ન હો, પરંતુ બહુવિધ નાટયછટા તથા શૈલીરીતિના આવિષ્કાર અંગે એ પ્રાપ્ત પરિસ્થિતિ એક મહત્ત્વની પ્રતિકળતા અવશ્ય ગણાય. નાટયારંભની લગભગ સાથોસાથ મળતા થયેલા તખતાની વ્યવસાયી વિકૃતિ એ પ્રગતિ અંગેની બીજી અનનુકૂળતા ઠરે. આ વિષયાનુસંધાનમાં ગુજરાતી નાટકના અ-પૂરતા વિકાસનાં કેટલાંક અન્ય નિમિત્ત પણ ઉલ્લેખી શકાય.

ભૂમિજાત અને અમુક રીતે સમૃદ્ધ લોકનાટયપરંપરા ભવાઈનું વિદ્વદ્પ્રિય સંસ્કૃત નાટયસાહિત્ય જેવું-જેટલું પ્રેરણાપ્રભાવનું અનુસંધાન જળવાઈ આવ્યું હોત તો ગુજરાતી નાટયસાહિત્ય વિશે પ્રહસનતત્ત્વની, અભિનયસુલભતાની તથા તખતા-સંપર્કની વિકાસ-બાધાનું નિવારણ થઈ શકયું હોત. પહેલાં ભવાઈ અને પછી વ્યવસાયી નાટક નિમિત્તે આતરંજક તત્ત્વો દ્વારા અભિનય તેમ અભિનયકારનું જે સામાજિક અવમૂલ્ય થતું રહ્યું એથી પણ સાહિત્ય તથા તખતાના ફળદાયી સંપર્ક—સહયોગના અનુસંધાનનું કાર્ય વિકાસરોધક રીતે વિલંબમાં પડયું કહી શકાય.

નાટયસ્વરૂપની વ્યાવર્તક સાહિત્યિક વિશેષતાઓ અંગે લેખકવર્ગની વ્યાપક અણસમજ, એ સ્વરૂપવિશેષ વિશેની સૂઝમર્યાદા નિવારનાર નાટયવિવેકની ખામી, સ્વાધ્યાયવિષયક અનુત્કટતા અને ઉત્સાહશૂન્યતા, નાટયતત્ત્વવિચારના શાસ્ત્રીય તેમ વિવેચનાત્મક ગ્રંથોની અને નાટયસાહિત્યની સર્જનાત્મક સામગ્રીની કાંઈક અનિવાર્ય અછત, લખાતી—છપાતી નાટયકૃતિઓની સાધક-બાધક સમીક્ષા અંગે વિવેચકવર્ગની ઉદાસીનતા કે ચીવટ-ઊણપ, નવલકથા તથા ટૂંકી વાર્તા જેવા કથાસાહિત્યની તથા કાવ્ય સુધ્ધાંની અપેક્ષાએ આ દશ્ય-શ્રાવ્ય કલાપ્રકાર વિશે મોટા ભાગના વાચકવર્ગનું નિરુત્સાહી વલણ:નાટયસૂઝ-શૈલી સિવાયનાં આ ગૌણ જણાતાં ઈતર નિમિત્તો તથા સ્થિતિસંજોગોએ પણ ગુજરાતી નાટકના આગમન-વિકાસનાં નિર્ણાયક વર્ષો દરમિયાન ઓછો ભાગ ભજવ્યો નહિ કહેવાય. વળી, નાટયવિકાસની એકાંગિતા તથા અપૂર્ણતા માટે ઉત્સાહી-શિખાઉ લેખકો વિશે જેમ શૈલી-શ્રમ તથા નાટયોપાસનાની નિષ્ઠાની ઊણપ તેમ, પ્રમાણમાં સફળ રહેલા શૈલીકારો વિશે નાટકનું સતત તથા ખંતપૂર્વક ખેડાણ કરતા રહેવાની કાંઈક આકસ્મિક, કાંઈક સહેતુક બિનતત્પરતા પણ કારણભૂત ઠરવાની. આમાં, આશાસ્પદ કે સિદ્ધ નાટયકલમોને અન્ય—નાટયેતર સાહિત્યપ્રકારો ઓળવી ગયા હોય એવું અપ્રસ્તુત લાગતું અનુમાન પણ કારણ-યાદી પેટે વિચારવાનું થાય ખરું. કદાચ એકમાત્ર રણછોડભાઈના સાતત્યપૂર્વકના નાટયલેખનના અપવાદ સિવાય, નર્મદ, દલપતરામ અને નવલરામ તેમ જ મણિભાઈ, 'કાન્ત' અને રમણભાઈ જેવા અગ્રણીઓની નાટયાભિમુખ કલમો આ કે તે સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિ તરફ વળી—દોરવાઈ ગઈ કે આકર્ષાતી રહી એમાં નાટયસ્વરૂપના બહુવિધ ખેડાણની એકાદ માંડ-મળી તક જતી થઈ એમ જ. એક વિશિષ્ટ સર્જનાત્મક પુરૂષાર્થ તરીકે અને ઉન્મેષવિશેષની અસરકારક મનાયેલી પણ સહજસુલભ બનાવાયેલી અભિવ્યકિત તરીકે વાઙ્મય ક્ષેત્રે વર્ચસ્ ભોગવતી એકમેવ સાહિત્યપ્રવૃત્તિ તે કવિતાની. નાટયબંધ તેમ ભાવસૃષ્ટિ વિશે વર્ચસ્ ભોગવીને ગુજરાતી નાટકમાં તાત્ત્વિક રીતે તો કવિતાએ જ રસલક્ષી સરસાઈ ભોગવી કહેવાય. એ તો ઠીક, નાટયલેખન તરફ વળેલી—વળતી થયેલી

નાની-નામી કલમો કાવ્યાકર્ષણ દ્વારા ખેંચાની ગઈ એમાં પણ, નાટ્યપરીક્ષ રહેવા છતાંય કવિતા-કસબ નિમિત્તે જાણે એક બીજી વિકાસ-પ્રતિકૂળતા જ નિર્માઈ આવી !

ગદ્યના ખેડાણ દ્વારા લખાવટની નવી શૈલી-રીતિ સુલભ થતાં તથા રંગવિધાનની વિશેષ નવી અસરસાધકતાનો સહયોગ સાંપડતા આરંભાયે અને 'અર્વાચીન નાટક' તરીકે ઓળખાવાયેલા સ્તબક દરમિયાન આમાંની ઘણી વિકાસ-બાધાનું નિવારણ થયું જણાવાનું. એટલે સંવાદ-સાહિત્ય, બાળનાટકો, એકાંકી, પદ્યનાટક, રેડિયોરૂપક, પ્રહસનો તેમ જ તખતાનુકૂળ રૂપાંતરો-વેશાંતરો અને છેવટે નવલકથાનાં નાટ્યાંતરો દ્વારા ગુજરાતી નાટક બહુવિધ વિકાસછટા દાખવતું થયું. મુખ્યત્વે સંસ્કૃત નાટ્યસંસ્કારોની સીધી અસર હેઠળ લગભગ પંચોતેરની પાકટ ઉંમરે પહોંચેલા 'સાહિત્યિક નાટક'ની સાથે પાશ્ચાત્ય નાટકના નખશિખ પ્રત્યક્ષ પ્રભાવ તળે પ્રથમ પચીસીમાં જ વ્યક્તિત્વ-વૈવિધ્ય દાખવતા થયેલા 'અર્વાચીન નાટક'નો તુલનાત્મક અભ્યાસ કરવાથી સ્વરૂપ, સામગ્રી તથા શૈલી પરત્વે ઉદ્‌ભવેલા ધ્રુવાંતર નિમિત્તે કેટલોક અસંદિગ્ધ અને પ્રગતિસૂચક તફાવત આપોઆપ તરી આવશે.

સંસ્કૃત પરંપરાનુસારી પદ્યાશ્રયી નાટ્યબંધના સ્થાને, રંગભૂમિ-અવતરણ દ્વારા સાર્થકતા માણતા અર્વાચીન નાટકે સફાઈબંધ ગદ્યનું અવલંબન લઈ, વિવિધ ભાષાછટા પ્રયોજી—વિકસાવી વાતચીત તેમ સંવાદની પાત્રોચિત-પ્રસંગોચિત તથા ભાવવાહી લઢણો ઉપજાવી અને એ રીતે રૂપકની અભિનેયાર્થતા વધારી. ઈતિહાસ-પુરાણની દુરકાલીન ને અસંભાવ્ય ઘટનાસૃષ્ટિ તેમ જ સંમિશ્ર રસલક્ષિતાને જાણે નાટ્યનિષિદ્ધ માની, સાંપ્રત સમાજ-જીવનના બહુવિધ પ્રશ્નો તથા નળ થરનાં અને સભ્ય-શિક્ષિત વર્ગનાં પાત્રો-ચિત્રો સમભાવ તેમ જાણકારીપૂર્વક આલેખતી ગંભીર, કટાક્ષલક્ષી, પ્રહસનાત્મક, વાસ્તવપરાયણ કે સમસ્યામૂલક રચનાઓ દ્વારા અર્વાચીન નાટ્યલેખકોએ ગુજરાતી નાટકને રંગભૂમિમુખી બનાવવા ઉપરાંત જીવનલક્ષી પણ બનાવ્યું. આમ, 'અર્વાચીન નાટક'ના સ્તબક દરમિયાન, નાટ્યાકારના બહુવિધ ખેડાણની સાથોસાથ સાહિત્યિક લખાવટ તેમ આદર્શશોખીન જીવનવલણ જેવાં મહત્ત્વનાં નાટ્યશૈલી-અંગો વિશે આમૂલ પરિવર્તનનો યોગ ગોઠવાયો. વળી, વસ્તુતંતુનો પ્રસ્તાર છોડી-તરછોડી આ-લેખકવર્ગે ઓછામાં ઓછા બે તથા વધુમાં વધુ ચાર અંકનો નાટ્ય-એકમ પ્રયોજ્યો અને રૂપકબંધની સુશ્લિષ્ટતા તથા નાટ્યતત્ત્વની સઘનતાને શૈલી-લક્ષ્ય બનાવ્યાં. સાથેસાથે, એકાંકી અને એથીય આગળ રેડિયોરૂપક જેવા લઘુ નાટ્યપ્રકારોની સ્વપર્યાપ્ત ફલક-મર્યાદામાં આકૃતિક સૌષ્ઠવ સાથે સંઘટ નાટ્યાર્થસાધકતાનો કલોચિત મેળ ગોઠવવાનો પુરુષાર્થ પણ આદર્યો. વળી, અસર-સભર કલાપ્રકાર તરીકે નાટક

ગ્રંથાલયમાં વાચકો-અભ્યાસીઓ પૂરતું કે વિદ્યાપીઠોમાં વિવેચકો-અધ્યેતાઓ પૂરતું બાંધિયાર રહેવાને બદલે રંગભૂમિ-રજૂઆત દ્વારા તેના રસ-સ્થગિત શબ્દ-દેહમાં ભાવાભિવ્યક્તની ચેતના મહોરતી થઈ અને સંસ્કારી-શિક્ષિત સામાજિકો સુધી પણ પહોંચતું થયું અને એ રુચિસંપન્ન વર્ગ વિશે નાટયવિષયક ઉત્સાહ-આકર્ષણ જન્માવતું થયું તે પણ આ શૈલીકારોના કલમ-કસબ તેમ અભિનય-ઉદ્યમ નિમિત્તે. આ પૂર્વે લગભગ અનુપસ્થિત રહેલી અને નવી વિકસેલી આ સઘળી સાનુકળતાઓમાં મુખ્ય ઉલ્લેખ કરવાનો રહેશે તે લખાતાં-ભજવાતાં નાટકોના સાહચર્યનો. સાહિત્ય તેમ રંગભૂમિની પરસ્પર વિમુખતાનું નિવારણ કરી ઉભય વિશે સહયોગ-સેતુ સ્થાપવાના સ્વલ્પ મર્યાદાયેલા પ્રયાસોનો આગાઉ ઉલ્લેખ કરાયો છે; એ અનુસંધાનમાં એક ફળદાયી અને એ રીતે નિર્ણાયક ઠરતા પુરુષાર્થનો નિર્દેશ કરવાનો રહેશે. એક પક્ષે નાટયરુચિની સાહિત્યકતાના પૂર્વગ્રહ કે દુરાગ્રહ, અને બીજે પક્ષે રંગભૂમિપ્રવૃત્તિના મનોરંજનલક્ષી વ્યવસાયિતાના અત્યાગ્રહ જેવી વિચિત્રતા નિમિત્તે બે સહયોગી નાટયાંગો વિશે ઉપસ્થિત થઈ આવેલા અનૈકય તથા અસહકારના નિવારણ અર્થે ચન્દ્રવદન મહેતાની નટ, નાટયકાર તથા સૂત્રધાર તરીકેની ત્રિવિધ દક્ષ નેતાગીરીનો કીમિયો તેમની પૂર્વેના પ્રયાસોની સરખામણીમાં ખસૂસ સફળ નીવડયો. આ વિગત-સંદર્ભમાં અહીં એટલું ટાંકી શકાય કે, નાટકની ભજવણીનાં આ કે તે અનિષ્ટો સબબ રંગભૂમિ-સૂગ, ઔદાસીન્ય કે નિષ્ક્રિયતા દાખવવા કરતાં, નાટક લખનાર જાતે જ નટ વા સૂત્રધાર તરીકે વા બંને તરીકે આવડતભેર—ઊલટભેર રસ દાખવતો અને ભાગ લેતો થાય એ જ કદાચ જે તે અનિષ્ટોને ડામવાનો વ્યવહારુ-વ્યવસ્થિત નુસખો ગણાય. વિશ્વ-નાટયસાહિત્યમાં છેક આરંભથી-ગ્રીક નાટકથી મળી રહેતાં મોજૂદ દષ્ટાંતોનો ઉદાહરણ-લાભ લેવાય કે ન લેવાય પરંતુ ઘરઆંગણે ગુજરાતમાં જ પરસ્પર સહકાર્યની ફળવતી પરંપરા બંધાતી જોવા મળી એ તાજો દાખલો પર્યાપ્ત તેમ સ્વયંસ્પષ્ટ ઠરશે. ચન્દ્રવદન મહેતાની માફક, જાતે નાટક લખી પોતે જ ભજવવા-ભજવાવવાની અને એ માટે મંડળી રચવા-સંભાળવાની ત્રેવડી કામગીરીની કારકિર્દી-રીતિ તેમની પછી ઓછેવત્તે અંશે જશવંત ઠાકરના નાટયોત્સાહ વિશે ઊતરી આવેલી જડી રહેવાની. આ સિવાય, યશવંત પંડયા, ધનસુખલાલ મહેતા, જયંતિ દલાલ, શિવકુમાર જોશી, ચુનીલાલ મડિયા, ગુલાબદાસ બ્રોકર, નંદકુમાર પાઠક, અનંત આચાર્ય અને પ્રાગજી ડોસા જેવા રંગભૂમિ-રસિયાએ પણ એક યા બીજા પ્રકારની ઊલટ-ઉગત દ્વારા લખાતાં-ભજવાતાં નાટકોના અનુસંધાન વા સહઅસ્તિત્વનું સેતુકાર્ય ચાલુ રાખ્યું.

આ નિર્ણાયક સાનુકૂળ ઉપસ્થિતિ ઉપરાંત, સાહિત્ય-પરામર્શ દ્વારા પરિપકવ થયેલું નાટય પરત્વેનું વલણ, અભિનય-ધગશ વિશે ઉમેરાતું આવતું સંયત તથા રુચિકર કલાતત્ત્વ,

તખનાના તંત્રવિધાન અંગે ઉમટતાં રહેતાં રસ—જિજ્ઞાસા તથા વધતી રહેલી જાણકારી, નાટકના દૃશ્યતત્ત્વને તેમ જ તેની અસરસાધકતાને ઉપસાવતાં—બહેલાવતાં ઉપકરણોની મોકાસર સુલભ થતી સવલત, નાટક કરવા-જોવાની સામાજિક તત્પરતા, અભિનય જેવી કલાપ્રવૃત્તિનું ક્રમશ: સાંસ્કૃતિક પ્રતિષ્ઠાસ્થાપન તથા લખાતાં તેમ ભજવાતાં—હવે, બહુધા ભજવવા નિમિત્તે જ લખાતાં—નાટકો પરત્વે ઉત્તરોત્તર વિવેચનલક્ષી જાગરૂકતા જેવાં સહવર્તી સંજોગલક્ષણો પણ નાટકના આ નવ-અવતાર નિમિત્તે લક્ષમાં લેવાનાં થશે. ગુજરાતી નાટકના કાયાકલ્પ-શા બહુવિધ વિકાસ-ફેરફારની લગભગ સમાંતર દોરાયેલી અગત્યની ઊજળી આલેખરેખા તે કલાશોખીન અભિનયપ્રવૃત્તિ તથા બિન-વ્યવસાયી રંગભૂમિ ચળવળની વિકાસ-સરસાઈ અને શિષ્ટ રંગભૂમિ (Little Theatre) ની નાટયોપાસનાનો પ્રગતિ-ક્રમ.

'અર્વાચીન નાટક'ના સમયગાળા દરમિયાન એક નિર્ણાયક વિકાસબાધાનું નિવારણ થવા લાગ્યું તે નાટયવિષય વિશે વધતી આવતી હોંશીલી-ખંતીલી અભ્યાસવૃત્તિ દ્વારા. નિર્વેતન અભિનય-ઉત્સાહીઓએ '૪૦ના દશકા દરમિયાન નાટકને ભાવવાહી રસલક્ષિતા, કલાત્મક સ્વરૂપ-વૈવિધ્ય તથા સામાજિક- સાંસ્કૃતિક પ્રતિષ્ઠા આપવા-અપાવવાનું આરંભ્યું, તે પછી સાક્ષરો-શિક્ષિતોના તથા નાટયાનુરાગીના નાટક અંગેના વિદ્યાવિષયક રસની દૃષ્ટિએ આ છેલ્લો દશકો મહત્ત્વનો ઠરી શકે.—રામપ્રસાદ બક્ષી[૧], જ્યોતીન્દ્ર દવે[૨], રસિકલાલ પરીખ[૩], ઉમાશંકર જોશી[૪], અનંતરાય રાવળ[૫], ધીરૂભાઈ ઠાકર[૬], ચન્દ્રવદન

---

૧. છૂટક અભ્યાસ-લેખો ઉપરાંત ગ્રંથવિશેષ 'નાટયરસ' (૧૯૫૬).

૨. 'ગુજરાતી નાટય'ની રસશાસ્ત્ર સંબંધી રસપ્રદ લેખમાળા.

૩. 'બુદ્ધિપ્રકાશ' તથા 'સંસ્કૃતિ'ના છૂટક લેખો અને ગુજરાત વિદ્યાસભાનાં ઉપક્રમે 'નાટયવિદ્યા મંદિર' તેમ 'નટમંડળ'નું સૂત્રસંચાલન.

૪. 'સંસ્કૃતિ'માં નોંધો તેમ લેખો તથા ઈતર વિવેચના; ઉલ્લેખનીય: 'શહીદ' (૧૯૫૨)-નો એકાંકીવિષયક અભ્યાસ-નિબંધ.

૫. કૃતિ—કર્તાનો નાટય-અભ્યાસ તથા અન્ય પ્રસ્તાવનાઓ; ઉલ્લેખનીય: પ્રથમ ઈતિહાસલક્ષી અભ્યાસ-લેખ: 'ગુજરાતી નાટયસાહિત્યનું રેખાદર્શન'; ગ્રંથસ્થ: 'સાહિત્યવિહાર' (૧૯૪૪).

૬. પ્રસ્તાવના-વિવેચના, લેખો-સંપાદનો ઉપરાંત ઉલ્લેખનીય : 'અભિનેય નાટકો' (૧૯૬૨).

મહેતા[૭], જયંતિ દલાલ[૮], ધનસુખલાલ મહેતા[૯], ગુલાબદાસ બ્રોકર[૧૦]; ચુનીલાલ મડિયા[૧૧], નંદકુમાર પાઠક[૧૨], જશવંત ઠાકર[૧૩], કે. કા. શાસ્ત્રી[૧૪], જયશંકર 'સુંદરી'[૧૫]; વગેરેના ઉત્સાહ-ઉદ્યમ નિમિત્તે નાટયરુચિ, સ્વરૂપસૂઝ તથા રંગભૂમિદૃષ્ટિ અંગેની જાણકારી તેમ કેળવણી માટેનું વિગતભરપૂર સાહિત્ય અપૂર્વ રીતે સુલભ થઈ આવે છે.

પ્રતિકૂળ નિમિત્ત-સંજોગ દૂર થવા સાથે જ નવી ઉપલબ્ધ થતી આવતી વિકાસ-અનુકૂળ પરિસ્થિતિઓનું ટાંચણ પણ કરી લેવું રહ્યું. ગુજરાતભરમાં નાના-મોટા નાટય-પ્રયોગોની નિયમિત રજૂઆત, વિવિધ કલાશોખીન સંસ્થાઓની પ્રવૃત્તિઓ દ્વારા ભજવણી અને એ નિમિત્તે નાટયલેખનને મળતું થયેલું પ્રોત્સાહન, નાટય-રજૂઆત માટેની આંતર-કૉલેજ તથા આંતર-વિદ્યાપીઠ ધોરણે રંગભૂમિ તેમ રેડિયોની સ્પર્ધાઓ, 'આકાશવાણી' દ્વારા પ્રાદેશિક ધોરણે રેડિયોરૂપકની હરીફાઈ, નિયમિત સાપ્તાહિક નાટય-પ્રસારણ તથા અખિલ ભારતીય નાટય-કાર્યક્રમની યોજના, મુંબઈ, વડોદરા, અમદાવાદ અને રાજકોટ જેવાં નગરકેન્દ્રો ખાતે માન્ય વિદ્યાશાખાઓ મારફત વ્યવસ્થિત નાટય-તાલીમની સવલત,

---

૭. પુષ્કળ છૂટક લેખો અને વડોદરા ખાતે મ. સ. યુનિવર્સિટીમાં નાટયશિક્ષણની ઉપયોગી કામગીરી. ઉલ્લેખનીય: 'Bibliography of Stageable Plays in Indian Languages' (1963).

૮. નાટયવિષયના સંખ્યાબંધ મૌલિક તેમ વિવેચનાત્મક લેખો અને એકાંકીવિષયક સ્વાધ્યાય. ઉલ્લેખનીય: 'કાયા લાકડાની માયા લૂગડાંની' (૧૯૬૪).

૯. મુખ્યત્વે ભજવાતાં નાટકોની આલોચના તેમ જ મુંબઈ ખાતે નાટયનિદર્શન. ઉલ્લેખનીય: 'બિનધંધાદારી રંગભૂમિનો ઈતિહાસ'.

૧૦. 'ગુજરાતનાં એકાંકી'નું સંપાદન.

૧૧. બિન-ગ્રંથસ્થ નાટયલેખો ઉપરાંત 'શ્રેષ્ઠ એકાંકીઓ'ના સંપાદનમાં ગુજરાતી એકાંકીની રૂપરેખા.

૧૨. 'એકાંકી—સ્વરૂપ અને સાહિત્ય'નું પુસ્તક.

૧૩. છૂટક લખાણ, 'નાટક' સામયિકનું સંપાદન અને હાલ 'ગુજરાત વિદ્યાસભા'ના ઉપક્રમે અમદાવાદ ખાતે નાટયશિક્ષણની કામગીરી. ઉલ્લેખનીય: 'નાટયશિક્ષણનાં મૂળ-તત્ત્વો'.

૧૪. 'સંક્ષિપ્ત ભરત નાટયશાસ્ત્ર': મૂળનો સમશ્લોકી અનુવાદ.

૧૫. લખાણ સાવ થોડું પરંતુ 'ગુજરાત વિદ્યાસભા'ની નિશ્રામાં અભિનય-શિક્ષણનાં ઉપયોગી કામગીરી.

રાજ્યાશ્રય હેઠળની વાર્ષિક નાટક હરીફાઈ તથા નાટ્યનિર્દેશન, અભિનય તથા લખાવટ માટેનાં પારિતોષિક-પુરસ્કાર દ્વારા વ્યક્ત થતો પ્રજાકીય શાસનનો તથા પ્રજાવર્ગનો નાટ્યાદર, નાટ્યલેખકો માટેની સરકારી ઈનામી-સ્પર્ધાનું નવું આર્થિક પ્રોત્સાહન—આવાં આવાં સ્થિતિ-સંજોગના લાભપ્રદ ફેરફાર નિમિત્તે ગુજરાતી નાટક માટે બહુવિધ શક્યતાઓ સાથે એક વિકાસ-ટાણું ઊગી આવ્યું એમ જ — એંધાણ તો ઉત્તરોત્તર ઘણી બધી સાનુકૂળતાઓ સર્જાતી આવે જોવાં છે; છતાં નાટકના દિદાર જોઈ હરખાવાનું થાય એમ તો નથી બનતું. વ્યવસાયી રંગભૂમિની ચંચળ-આકર્ષક જાહોજલાલી તથા એ ધીકતી પ્રવૃત્તિની સાધન-સવલતની છાકમછોળ દરમિયાન નાટક તો ન-જેટલું જ લાભ્યું એ ઈતિહાસ-વિગતનો પ્રસંગોચિત હવાલો ટાંકીને એટલું વિશ્લેષણ કરી શકાય કે, આ સ્થિર થતી—થયેલી વર્તમાન કલાશોખીન રંગભૂમિપ્રવૃત્તિના નાટ્યોત્સાહના નિમિત્તમાં કેટલીક પ્રતિકૂળતાઓ તથા વિકાસબાધા કેમ જાણે અનિવાર્ય બનતી આવી છે, અથવા જૂની ઈતિહાસ-મોજૂદ હકીકતોનું જ ઝાંખું-જોશીલું પુનરાવર્તન થઈ રહ્યું હોય એમ પણ બને. અસ્તિત્વના વલોપાત તથા વલખા પેટે અને લોભામણી લોકપ્રિયતા ખાતર, રંગભૂમિમુખી થતા આવતા સામાજિકોને સતત રીઝવતા રહેવાની વૃત્તિ-પ્રવૃત્તિ તથા તદનુસાર પ્રહસન-નિર્ભર મનોરંજનના વિતરણની અતિશયતા, નાટ્યનિર્માણમાં સંનિવેશની ઝાકમઝોળ તથા સામગ્રીની ભરચકતા વડે તાદશતાનો અત્યાગ્રહ તેમ જ યાંત્રિક-વીજળિક સુવિધાની સુલભતા દ્વારા અતિરંજકતા-ની વિવેકશૂન્યતા, આ પ્રકારની સ્થૂળ ભજવણીમાં અભિનેયાર્થ હાર્દની સહજ ઉપેક્ષા, સૂત્રધાર તથા અભિનેતા વર્ગનો એકપક્ષી મહિમા તથા એકહથ્થુ વર્ચસ, તખતાની માગ મુજબ નાટકોની ફરમાશુ લખાવટ, પાત્ર-પ્રસંગના નાટકી તત્ત્વ ઉપરાંત મનોરંજક રસબાહુલ્ય નિમિત્તે નાટ્યેતર-અપ્રસ્તુત ગીત-સંગીત અને એને પગલે નૃત્યની ઘૂસણખોરી—આવાં, વ્યવસાયી રંગભૂમિ પર નાટ્યતત્ત્વને ગૂંગળાવી ગયેલાં કારણોનાં સ્વાંગ તથા માત્રા વિશે ભલે ફેરફાર થયો હોય, પરંતુ અર્વાચીન સુંવાળી તેમ બેહૂદી પ્રદર્શકવૃત્તિએ મૂળે તો નાટકના અભિનેયાર્થ પર્યાયને જ સિદ્ધ થવા દીધો નથી. બહુધા સ્થૂળ હાસ્ય તથા દશ્ય મનોરંજકતા વિશે રાચી રહી કુંઠિત થતી આવતી પ્રેક્ષક રુચિ પણ નવી-શિષ્ટ રંગભૂમિ સંગે અનુત્સુક બનતી દેખાય છે—નાટ્યલેખન તેમ નિર્માણની અનંતતાને ફાલવાનું એ રીતે એક પરોક્ષ નિમિત્ત મળ્યું એમ જ. ભજવાતાં નાટકોનું અવલોકન—વિવેચન નહિ!—છાપાળવું, ચોખલિયું, ઉપરચોટિયું તથા બેધડક બનતું રહ્યું છે એ પણ વ્યાપક જવાબદારીના ઉપલક્ષ્યમાં સાંપ્રત નાટ્યવહેણની એક મર્યાદા હશે. ફરમાશુ કે પરદેશી પ્રહસન વા રૂપાંતર-વેશાંતરના જોશબંધ વહેણમાં, જે કાંઈ મૌલિક રીતે લખાય

છે તે પરત્વે વિવેક પૂરતુંય ધ્યાન અપાતું નથી એ પોતાના નાટક—નાટયકારની અવહેલના જ કરી કહેવાશે.

આમ, નાટયવિકાસોપકારક સાનુકૂળતા તેમ સવલતોનો કંઈક અસાવધપણે, ંઈક બેજવાબદારીપૂર્વક વળી એક વાર વેડફાટ થવા લાગ્યો છે એવી જ આમાંથી પ્રથમદર્શી છાપ ઝિલાવાની—વ્યવસાયી રંગભૂમિના ઈતિહાસનો બોધપાઠ કાં અવગત થયો નથી કાં એળે જતો થયો છે એમ જ જાણે. આ સમયગાળામાં ઉપલબ્ધ થયેલી અને થતી રહેનારી બહુવિધ વિકાસ-તકો તેમ જ સાધનસંપન્નતાના સુયોગનો અધિકતમ લાભપ્રદ ઉપયોગ પ્રયોજી નવી-નિજી નાટયશૈલી તથા પ્રગતિપરાયણ નાટયપરંપરા દ્વારા ગુજરાતી નાટકનો ઉત્કૃષ્ટ-સર્વાંગીણ વિકાસ સિદ્ધ કરી દેખાડે એવા, ત્રિવિધ સામર્થ્ય ધરાવતા પ્રતિભાવિશેષ નાટયસ્વામીની આવશ્યકતા, આ ચર્ચા-અનુસંધાનમાં તાકીદનો ઈલાજ ગણાય, કેમ કે પ્રસ્તુત વિગત-વિલોકન દરમિયાન કોઈ ઊણપ વિશેષ જટિલ અને વણઊકલી રહી જણાતી હોય તો તે મુખ્યત્વે આ જ. આવા પ્રતિભાસંપન્ન નાટયકારના અચૂક અવતરવા અંગે પાકી શ્રદ્ધા સેવનાર સામાજિક, નાટકના યથાયુષના મુ ર્ત વિશે વિશેષ મોડું ન થાય એવી વિકાસાકાંક્ષા નિમિત્તે, આ ભાવિ નાટયનિપુણની નેતાગીરીનો તેના પોતાના પ્રવૃત્તિક્ષેત્રે એટલે કે રંગભૂમિ-વર્તુળ વિશે તો સ્વીકાર અવશ્ય થશે એવાં વિકાસાવશ્યક તર્ક-ખાતરીથી પ્રેરાઈને મુખ્યત્વે તો એટલું વાંચ્છશે કે, આવા નાટયલેખકની સર્જનાત્મક સિસૃક્ષાની સમાજોપકારક પુરુષાર્થ તરીકે પણ અગત્ય મનાવી જોઈએ અને એ એટલા માટે કે, એમ સમાજલક્ષી મોભો મળવાથી એવી નાટયકલમની નિષ્ણાતબુદ્ધિ તથા પારંગતતાનો નાટયનિર્ભર તેમ સમાજસંબંધી ક્ષેત્રવિસ્તારો વિશે પરિણામદાયી પ્રભાવ પડતો થાય અને સાથોસાથ ગુજરાતી રંગભૂમિનું એક સંસ્કાર-સંસ્થા તરીકે દૃઢ ઘડતરનું અને એક હેતુલક્ષી ચળવળ તરીકે વિકાસ-વેગની લક્ષ્યસિદ્ધિનું બાકી ખેંચાતું કીમતી કામ પણ ઊકલતું આવે.

પરંતુ સાંપ્રત સંદર્ભમાં તો નાટક લખવા-વિવેચવામાં વા જોવા-ભજવવામાં ગુજરાતીના નાટયવિવેક બાબત ખાસ હરખાવાનું થાય એમ ભાગ્યે જ બનવાનું. નાટયપરખ કે તત્સંબંધી તાલીમ-કાર્ય કીમતી ખરું પણ કપરુંય ખરું; બંને પરસ્પરાવલંબી હશે એ કારણે કદાચ. એટલે, આ સહકાર્યનિર્ભર પ્રવૃત્તિ વિશે પ્રત્યેક વ્યકિતગત ઘટકરૂપ વર્ગની સૂઝ-શૂન્યતા, પ્રયત્ન-મંદતા તેમ જ ઉત્સાહ-ઊણપ બદલ એક સર્વસામાન્ય ફરિયાદ નાટયવિવેકના અભાવસર માંડી શકાય. આવાં અનનુકૂળ સ્થિતિસંજોગના ઉપલક્ષ્યમાં મુખ્ય જવાબદારી સ્વાભાવિક રીતે જ નાટકના અક્ષર પાડવા માગતા લેખકવર્ગે ઉઠાવવાની રહે. નાટકનાં

બાહ્યાકાર તેમ અંતર્વસ્તુ તથા નાટ્યાર્થસાધકતા તંતોતંત ઉપાસવા માટે, ગુજરાતીમાં નાટક લખનારા યુયુત્સોએ મુખ્ય મેણું ફેડવાનું રહેશે તે પરિશ્રમ તથા પરિશીલનની લગભગ નિરપવાદ ઊણપનું.

વ્યવસાયી રંગભૂમિના ક્રમમાં આવિષ્કાર પામેલી થનગનાટભરી બિન-વ્યવસાયી અભિનયપ્રવૃત્તિએ ઉદ્‌ભવ-વિકાસના ટૂંકા ગાળામાં જ પ્રગટાવેલાં ઉત્સાહ-અપેક્ષા ઘણાં બધાં ઓલવાઈ ગયાં જણાશે કેમ કે પુખ્તતા પામ્યા વિના જ એના શિશુવયનું કૌવત કથળતું થયું છે—એના દિદાર વિશે વ્યવસાયી નાટકની વ્યાવર્તક ખાસિયત-શી અતિરંજકતાનાં ક્યાંક ઝાંખાં—ક્યાંક ઉગ્ર રોગલક્ષણોએ દેખા દેવા માંડી છે એ કારણે. એટલે, આ ક્રમમાં હવેના કલાશોખીન સૂત્રધાર-અદાકારના માથે મુખ્ય કર્તવ્ય આવી પડે છે તે 'શિષ્ટ રંગભૂમિ' (Little Theatre)ના શિલાન્યાસ સંબંધી. નાટકને કેવળ શોખવિષય પૂરતું અચોક્કસ—ઊતરતું સ્થાન આપવાને બદલે અભ્યાસવિષય તરીકેની અગત્ય કે ગંભીરતા આપવા-સ્વીકારવામાં આવે અને આવી કલાલક્ષી નાનકડી રંગભૂમિ સંમુખ ઉપસ્થિત થતા રહેતા મર્યાદિત સામાજિકો સમક્ષ, ઉમદા નાટકો લખી-લખાવી કે અવિકૃત વેશાંતર-રૂપાંતર દ્વારા સ્વભાષામાં ઉતારાયેલાં સિદ્ધ નાટકો, સાધનસામગ્રીનો બનતો છેદ ઉડાડી કેવળ અભિનયસુલભ ભાવવહન તેમ જ રસનિષ્પત્તિ ખાતર રજૂ કરતા રહેવાનો સુયોજિત કાર્યક્રમ ગોઠવાય તો નાટ્યરુચિ તેમ વિવેકના સંવર્ધન-સંમાર્જનની ખૂબ મહત્ત્વની ખોટ પુરાવાનું બને—એથી સાંપ્રત રંગભૂમિપ્રવૃત્તિનો વ્યવસાયિતાનો બગાડ ડામવાનું તત્કાલ-કાર્ય શક્ય બનશે એ તો ખરું જ, પણ મહત્ત્વ-વિશેષ તો, નાટ્યસંસ્થા તથા અભિનયપ્રવૃત્તિ મારફત શૈક્ષણિક (academic) કામગીરી કઢાવવાની આવતી કાલની અપેક્ષા પ્રત્યે વળવા માટે એમાં ઉપયોગી તબક્કાનું વિકાસાનુસંધાન પ્રાપ્ત થવાનું તે.

સંસ્કૃત-શિક્ષિત પ્રેક્ષકે પણ કેવળ નિષ્ક્રિય પ્રેક્ષક કે કલાશોખીન પેટ્રન બની રહ્યે અર્થ નહિ સરે. આવી સંભાવ્ય વિકાસ-પ્રક્રિયા સંબંધમાં, પ્રત્યક્ષ થઈને વા નિકટ રહીને ભજવણી કે નિર્માણ વિશે નિર્ણાયક ભાગ ભજવવા અથવા પ્રેક્ષક મંડળ (Spectators' Club) મારફત પોતાનાં કેળવાયેલાં રુચિ—વિવેકનું અનુશાસન સ્વીકારાવવા આધુનિક ભાવકવર્ગ જેટલે અંશે ઉદ્યુક્ત બનશે તેટલે અંશે એ મોંઘું ટાણું વહેલું અને સહેલું બની આવવાનું.

નાટ્યોત્કર્ષના વિષય-સંદર્ભમાં નાટ્યતત્ત્વવિચાર અંગેના સાહિત્યનો ઉલ્લેખ થાય છે સૌ છેલ્લો, પરંતુ અગત્યાનુક્રમ દર્શાવતી વેળા એનો કદાચ પહેલો ઉલ્લેખ કરવો

નેપથ્યે

[આ કર્તાવાર સૂચિ પ્રસ્તુત નિબંધમાંના કેવળ ગુજરાતી નામોલ્લેખો પૂરતી મર્યાદિત રાખી હોવાથી, બિનગુજરાતી કર્તા-કૃતિ તેમ જ બિનમહત્ત્વના અન્ય નિર્દેશ આમાં સમેલા રાખ્યા નથી. કર્તાની પેટા-વિગત તરીકે તેમની કૃતિઓ કક્કા- મને બદલે પાના-ક્રમ પ્રમાણે ઉતારી છે; જો કે, જે તે કૃતિના ઉલ્લેખ અંગેના આગળ પાછળના સઘળા પૃષ્ઠનિર્દેશ એકસાથે દર્શાવ્યા હોવાથી પૃષ્ઠસંખ્યાનો ક્રમભંગ થતો જણાશે પરંતુ એક કૃતિની પૃષ્ઠવિગત બીજી કૃતિના એવા ઉલ્લેખ કરતાં અલ્પવિરામ વડે જુદી તારવી આપવાનો યત્ન કર્યો છે.]

* અંધકાર વચ્ચે અને બીજાં નાટકો (૧૯૩૭) તથા અપ્સરા અને બીજાં નાટકો (૧૯૪૮).

[આ સિવાય કર્તા-કૃતિની યાદી ઉતારવાના ક્યાંક પ્રસંગ પડ્યા છે; તે અંગે પૃષ્ઠ ૬૧, ૬૨, ૯૭, ૨૬૮, ૨૬૯, ૨૭૦, ૨૭૧, ૨૭૨, ૨૭૩, ૨૭૪, ૩૩૨, ૩૩૩, ૩૭૨, ૪૦૨, ૪૦૫, ૪૦૬, ૪૦૮, ૪૧૧, ૪૧૨ તથા ૪૧૮ પણ જોવાં.]

શાસન મધ્યસ્થ મુદ્રણાલય, અમદાવાદ.


22120